

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**DISSERTATIONES
SLAVICAE**

**МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ
ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ
STUDIES IN SLAVIC PHILOLOGY
SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN**

**SECTIO
HISTORIAE
LITTERARUM
XXIV
2006**

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**DISSERTATIONES
SLAVICAE**

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XXIV

SZEGED
2006

A SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM SZLÁV INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK / РЕДАКТОРЫ-ОСНОВАТЕЛИ

Juhász József

H. Tóth Imre

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / РЕДКОЛЛЕГИЯ

Bagi Ibolya, Ferincz István, Kocsis Mihály

A KÖTETET SZERKESZTETTÉK / РЕДАКТОРЫ ТОМА

Bagi Ibolya, Szőke Katalin

felelős szerkesztők / ответственные редакторы

Lepahin Valerij

Majoros Henrietta

Sarnyai Csaba

© Auctores, 2006

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged.

HU ISSN 0237-9554 Diss. Slav.

СОДЕРЖАНИЕ

Ибойя БАГИ – Каталин СЁКЕ: Мы помним чудные мгновенья... Профессору Дьёрдю Сёке – 70 лет.....	7
Имре Х. ТОТ: Канон святому Дмитрию архиепископа Мефодия Моравского.....	19
Иштван ФЕРИНЦ: Деятельная христианская любовь и идея «спасения в миру» в древнерусской литературе.....	25
Erzsébet NAGY: L'homme dans la culture de l'Orient chrétien des XIV ^e – XV ^e siècles. Paralleles et diversités dans l'Occident.....	33
Агнеш ДУККОН: Русские темы в старых венгерских календарях	45
Жужанна ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК: Две утопии: Владимир Одоевский: 4338 год – Мор Йокаи: <i>Роман будущего столетия</i>	49
Ágnes PÉTER: ...On the shore of the wide world I stand alone... Keats and the language of poetry	53
Ибойя БАГИ – Чаба ШАРНЯИ: Метаморфозы демона (<i>Erlkönig</i> Гете в переводе В. Жуковского)	63
Михай ПЕТЕР: Об альтруизме Пушкина.....	85
Тибор БАРОТИ: Драма Чехова <i>Чайка</i> и ее культурно-философский контекст	91
Márta GAÁL-BARÓTI: Novalis' <i>Monolog</i> als „Bruchstück eines Dialogs“	101
Иштван ХЕТЕШИ: «Воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны». Образ Гамлета в интерпретации Тургенева	111
Валерий ЛЕПАХИН: Дважды два или четыре поражения Базарова по роману Тургенева <i>Отцы и дети</i>	125
Марта ХАРМАТ: «Ах, Боже мой! Отчего у него стали такие уши?» Трагедия <i>Анны Карениной</i> в европейском контексте истории культуры XIX века.....	137
Ференц БОГНАР: Проблема забвения бытия в романе Достоевского <i>Идиот</i> . Образ Рогожина.....	145
Золтан ФАРКАШ: София – Судьба одной Соловьёвской рукописи.....	157
Каталин СЁКЕ: Татьяна без Онегина. Женский принцип в апокалиптическом аспекте (По повести Алексея Ремизова <i>Часы</i>).....	163
Юдит КАТОНА: О модернистских чертах творчества И. А. Бунина. Философия жизни. Философия любви	169

Анна ХАН: «Телефон бросается на всех»: Метаморфозы телефонного аппарата в поэме Маяковского <i>Про это</i>	177
Жужа ХЕТЕНЬИ: «Разум не располагает знанием» Детский взгляд как повествовательный прием в венгерской литературе о Катастрофе (Шоа).....	199
Иштван ФЕНЬВЕШИ: 1956 как мотив национального имиджа венгров в русской литературе.....	213
Виктория ЛЕБОВИЧ: <i>Nomen est omen</i> в романах Андруховича	239



МЫ ПОМНИМ ЧУДНЫЕ МГНОВЕНЬЯ...

Профессору Дьёрдю Сёке – 70 лет

(Ибойя Баги – Каталин Сёке)

(Bagi Ibolya – Szöke Katalin, Szeged)

Юбилей – это всегда праздник. Юбилей – это воспоминания. Профессору Дьёрдю Сёке исполнилось 70 лет.

Дьёрдь Сёке работал в Сегеде пятнадцать лет. С 1960 по 1975 год он преподавал в нашем университете, а с 1968 года до переезда в Будапешт был также заведующим кафедрой русского языка и литературы. Тогда университет носил имя Аттилы Йожефа. Видимо, так распорядилась судьба, что научная работа Дьёрдя Сёке протекала в двух направлениях, именно в них он заслужил признание: это исследование творчества Аттилы Йожефа и русской классической литературы. Символично и то, что первая опубликованная его работа носила название *Аттила Йожеф – на русском*.

Быть учеником Дьёрдя Сёке – было безусловно интересно. Мы, его студенты 70-х годов, были приучены в школе к однобокому, строгому, посвоему консервативному взгляду на мир и на литературу. Когда мы оказались в университете, то были поражены «инаковостью», открытостью и свободой, с которыми Дьёрдь Сёке читал свои лекции по литературе и проводил далеко не обычные семинарские занятия. На художественное произведение мы смотрели тогда прежде всего как на учебный материал. Дьёрдь Сёке смог разбудить в нас исследовательскую жилку по отношению к художественной литературе, к изящной словесности, он сумел не только открыть для нас прекрасное в ней, но и сделать ее частью нашей личности.

Новым для нас оказалось и отношение преподавателя к своим студентам. Было видно, что он со вниманием и, если можно сказать, с живым неподдельным любопытством, относится к каждому студенту, учитывает его способности, предпочтения, знает о своих студентах даже мелочи, например, их увлечения. Тем самым он будил и в нас это здоровое любопытство к другому человеку, к миру, к предметам и вещам, которые были для нас раньше сухой обязательной литературой. Его личный интерес к студенту проявлялся в поддержке каждого, кто хотел остаться самим собой, не желал походить на другого, кто стремился сохранить и развить оригинальные черты своей личности. Во время наших собеседований и занятий не раз выяснялись некоторые наши недочеты, просмотры, невнимательность и Дьёрдь Сёке тактично напоминал даже авторам этих строк, что литературоведу нужны не только способности, но и усердие, настойчивость. Не раз нашему преподавателю приходилось применять к нам и строгость, но это делалось к ме-

сту, справедливо и ради нас самих, в надежде, что из нас получатся хорошие специалисты.

Из семинарских занятий нам особенно запомнились те, на которых мы делали детальный анализ стихотворений Пушкина и Лермонтова. На них наш преподаватель соблюдал строгое правило – приоритет текста: нужно начинать с детального владения текстом, а не с фантазированием вокруг него. Все наши утверждения должны были быть подтверждены ссылкой на текст, поэтому не раз мы слышали в свой адрес запомнившуюся фразу: «А это откуда вы вычитали?» Позже мы сформулировали эту проблему для себя так: литературовед не только пишет, но *очень внимательно* читает.

От Дьёрдя Сёке мы впервые услышали о русских формалистах, о главных представителях тартуской школы семиотики, исследования которой как в литературоведении, так и в культурологии многих привлекали к себе тогда новизной и глубиной. Изучение русской литературы у Дьёрдя Сёке никогда не замыкалось на ней самой, русская классическая литература встраивалась в мировой литературный контекст, уделялось внимание и сходным явлениям в венгерской литературе. Дьёрдь Сёке ценил в нас не просто начитанность, но способность выявлять взаимосвязи и взаимовлияния в самых разных культурных явлениях, ценил самостоятельность и самобытность мышления, художественное чутье.

В преподавании литературы Дьёрдь Сёке реализовал на практике «диалогичность»; об этом термине и его авторе Бахтине мы услышали впервые тоже от него. Эта диалогичность проявлялась в том, что он никогда не стремился к тому, чтобы обязательно оставить за собой последнее слово. После обсуждения проблема часто оставалась открытой, она призывала нас размышлять над ней и дальше. Это новое для нас и своеобразное отношение к студентам, к предмету, к самому процессу преподавания создавали на занятиях особую незабываемую атмосферу.

Новым для нас было и то, как наш преподаватель использовал на занятиях свое знание психологии. Хотя мы добросовестно изучали в университете скучную общую психологию, ее знание оставалась у нас абстрактным. Но Дьёрдь Сёке подходил к ней не только как психолог, но и как литературовед, и художественное произведение благодаря психологическому анализу становилось на наших глазах глубже и неизмеримо интересней. И наоборот: анализ художественных произведений привлекал наше внимание к актуальнейшим психологическим проблемам. Дьёрдь Сёке в буквальном смысле слова «тестировал» нас, помогая нам не только глубже узнать самих себя, но познакомиться с такими считавшимися в то время запретными психологическими теориями, как учение Фрейда о подсознании, Юнга об архетипах, как тест Роршаха и возможности использования его результатов. Вспоминается и такое: когда в журнале *История литературы* появилась его статья о стихотворении Костолани «*Теперь мечтаю о цветных чернилах...*»,

то она была сопровождена примечанием редакции, в котором читателя предостерегали от новомодных учений; там же говорилось, что в статье выражена только личная точка зрения автора.

Ныне 70-е годы кажутся далеким прошлым. А мы, несмотря ни на что считаем их прекрасными годами! Именно тогда мы делали первые попытки обрести свободу как в Университете, так и вне его. Участие Дьёрдя Сёке в общественной жизни факультета в то время было далеко не безоблачным. Пусть это покажется сегодня банальным, но мы уверены, что он бесспорно внес свой посильный вклад в общую демократизацию жизни и в формирование университета «с человеческим лицом». Он с трудом выносил глупость и бюрократизм, излишний «административный восторг», и не раз возвышал свой голос против них, — часто с помощью иронии. Дьёрдь Сёке ироничен по натуре. Из-за этого его не всегда правильно понимали, его критические взгляды и высказывания многие принимали враждебно. Это, между прочим, обычное дело: окружающие всегда разделяются в своем отношении к иронично настроенному человеку на врагов и друзей.

Но увлеченность Дьёрдя Сёке русским языком и литературой передавалась нам всем. Общеизвестно, что у него всегда был интерес к лингвистике, что проявлялось и в его преподавательской работе: он ждал от нас более высокого и совершенного уровня владения языком, чем тот, который давали в курсе «русского языка для иностранцев». Он считал очень важным, чтобы мы усвоили интеллектуальную лексику, современную терминологию, обрели творческое отношение к пользованию языком, что просто необходимо каждому исследователю для самовыражения. Тогдашние его требования мы хорошо помним, поскольку они актуальны и ныне.

Нас поражала его память. Чтобы процитировать на лекции какое-нибудь стихотворение, ему не надо было лихорадочно листать книжку в поисках нужной страницы. Он помнил не только стихи, но также отдельные случаи из нашей жизни, о которых мы сами уже забыли или не придавали им особого значения; когда же он нам о них напоминал, они представляли перед нами совсем в ином свете. У него был особый дар видеть то, что не видят другие, за внешним открывать внутреннее, важное и даже тайное, касалось ли это коллектива или отдельной личности.

Независимо от того, что официальные связи Дьёрдя Сёке с нашим университетом давно прервались, личные встречи, беседы регулярно продолжаются, они не только влияют на нас, но и все еще вдохновляют. Сегодня он преподает уже студентам своих студентов. Об этом свидетельствует и курс, который он читал в докторской школе Сегедского Университета, передавая свои богатые знания и свой многолетний опыт.

Юбилей всегда заставляет задуматься: о духовном, о вечном и вечном. Для нас уже прошло то время, когда, говоря словами поэта, «надеждой сладостной младенчески дыша», мы наивно верили, что есть страна,

«где смерти нет, где нет предрассуждений, где мысль одна плывет в небесной чистоте». И все-таки, воспоминания о занятиях Дьёрдя Сёке, посвященных поэзии Пушкина вновь и вновь будят в нас надежду.

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ДЬЁРДЯ СЁКЕ

1959

József Attila oroszul // Irodalomtörténeti Közlemények, 1959. 343–345.

1960

„S a Föld továbbzuhog győzőn...” Újabb adatok József Attila bécsi korszakáról // Élet és Irodalom, 1960/6. (febr. 15.) 5.

Néhány adalék József Attila verseihez (Az 1925–26-ban Bécsben írt versek. Hasonmásokkal) // Irodalomtörténeti Közlemények, 1960/4. 462–464.

1961

Majakovszkij körül // Világirodalmi Figyelő, 1961/1. 114–117.

1962

Поэзия мысли (Заметки о зрелой лирике Лермонтова) // Dissertationes Slavicae I. Szeged, 1962. 57–62.

1963

A gondolat költészete. A kései Lermontov versekről // Filológiai Közöny, 1963/1–2. 199–204.

1966

О структуре стихотворения Лермонтова «Утес» // Dissertationes Slavicae IV. Szeged, 1966. 39–40.

Место Жуковского в русской поэзии // Уо. 34–38.

1967

A költői kép Lermontov érett lírájában. Kandidátusi értekezés. Budapest, 1967.

K вопросу о «лермонтовском элементе» в истории русской поэзии // Studia Slavica, 1967/1–2. 89–99.

Egy József Attila-töredék tanulságai // Nagyvilág, 1967/4. 634–635.

A „Rejtelmek” rejtelvei. József Attila egy verséről // Tiszatáj, 1967/12. 1164–1165.

József Attila és Ilja Ehrenburg // Уо. 1168.

1968

«Музыкальность» структуры стихотворений Лермонтова // Studia Slavica, 1968/1–4. 385–392.

Old Literature – Modern Approach // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 1968/3–4. 382–385.

1969

A XVIII. század orosz irodalma az újabb szovjet irodalomtörténeti kutatások tükrében (Társszerző: T. Halász M.) // Irodalomtörténeti Közlemények, 1969/2–3. 342–348.

Раскрытие одной загадки // Dissertationes Slavicae VII. Szeged, 1969. 10–13.

1970

Költői világkép és a műfordítás hűsége // Filológiai Közlöny, 1970/3–4. 522–529.
Ahmatova (Verselemzés) // Miért szép? A világirodalom modern verseiből. Gondolat Kiadó. Budapest, 1970. 164–170.

1971

Об источнике стихотворения Жуковского «К ней» // Русская литература (Ленинград), 1971/1. 161–162.

1972

K líricusomhoz való viszonyt a szellemvilág // Dissertationes Slavicae X. Szeged, 1972. 3–6.

1973

Problèmes de structure du roman L. N. Tolstoj «Anna Karenine» // Studia Slavica, 1973/1–3. 315–323.

1974

Barcsay Ábrahám: „A kávéra” (Egy költemény és eszméletörténeti háttere) // Irodalom és Felvilágosítás. (Szerk. Szauder J. és Tarnai A.) Akadémiai Kiadó. Budapest, 1974. 765–779.

Lélekábrázolás és a regénystruktúra „zeneisége” (Lev Tolsztoj „Anna Karenina”-járól) // Helikon, 1974/1. 89–94.

A középiskolából az egyetemre történő átmenet // Felsőoktatási Szemle, 1974/2. 100–108.

1977

A „Nyugat” és az orosz irodalom // Arion 10. Corvina. Budapest, 1977. 172–178.

K функции лирического переноса // The Structure and Semantics of the Literary Text. (Ed. M. Peter) Akadémiai Kiadó. Budapest, 1977. 119–125.

1979

Belinszkij // Belinszkij válogatott tanulmányai. Magyar Helikon. Budapest, 1979. 429–454.

József Attila apaképe // Kortárs, 1979/5. 763–772.

1980

József Attila apaképe // József Attila útjai. (Szerk. Erdődy E. és Szabolcsi M.) Kossuth Kiadó. Budapest, 1980. 279–295.

József Attila és Babits // Irodalomtörténeti Közlemények, 1980/1. 83–91.

„Ürök, szívek mélyein túl...” Csokonai és József Attila // Kortárs, 1980/4. 622–626.

„Magad emésztő...” // József Attila-versek elemzése. (Szerk. Szabolcsi M.) Tankönyvkiadó. Budapest, 1980. 183–203.

Évolution de l'image de la mère chez Attila Jozsef // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 1980/3–4. 311–317.

1982

József Attila anyakéének formálódása // Kortárs, 1982/9. 1451–1454.

1983

„Mostan színes tintákról álmodom...” Egy Kosztolányi-vers irodalomlélektani elemzése // Irodalomtörténet, 1983/1. 97–106.

A korai traumatikus élmények feldolgozása József Attila költészetében // Magyar Pszichológiai Szemle, 1983/6. 507–522.

„Lágy őszi tájból és sok kedves nőből...” // „A mindenséggel mérd magad!” Tanulmányok József Attiláról. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1983. 97–105.

Az 1934-es stáció (József Attila kései versei világának formálódása egy év vers-termésében) // Költők és korunk. OPI. Budapest, 1983. 329–340.

József Attila, Dr. Bűnbak Róbert és a „stigma” // Kortárs, 1983/7. 1166–1168.

Проблемы передачи динамики психических процессов в художественном переводе (На материале рассказа Чехова «Студент») // Hungaro-Slavica, 1983. 315–319.

1984

Az áthajlás (Az enjambement funkciójáról) // Literatura, 1984/1. 120–124.

Emlék és dokumentum // Kortárs, 1984/2. 276–286.

Грамматико-семантические и психологические аспекты сравнения стихотворения с его переводами // Studia Slavica, 1984/ 1–4. 147–150.

1985

Kosztolányi, a szegény kis beteg // Irodalomtörténeti Közlemények, 1985/2. 214–218.

Az áthajlás csecse becse // A magyar vers. NMFT, 1985. 122–126.

József Attila összes versei kritikai kiadása // Irodalomtörténeti Közlemények, 1985/1. 123–127.

1986

Egy Freud-írás és hazai forrásvidéke // Kritika, 1986/6. 12–13.

1987

„Sírás a mamának” // Kortárs, 1987/12. 124–127.

„Talán eltűnök hirtelen...” József Attila betegsége és halála // Tiszatáj, 1987/12. 64–73.

Az oktató, a hallgató és a problematikus kapcsolat // Felsőoktatási Szemle, 1987/12. 735–743.

Maladie et Mort. Une Approche psychopathologique des derniers mois d'Attila Jozsef // Synapse (Paris), 1987/9. (36) 70–75.

1988

Patológia és költészet // A kifejezés patológiája és a művészeti terápia. (Előadás-kivonat) MPT, 1988. 105–106.

A „Szabad-ötletek”-től a „Kései sirató”-ig // Tanárképzés és tudomány 3. 1988. 116–121.

Gulag-világ (Szolzsenyicin regényei) // 2000, 1988/jún. 53–57.

В поисках пушкинской гармонии // Studia Slavica, 1988/1–4. 179–183.

«Анатомия» и физиология» художественного перевода // Hungaro-Slavica, 1988. 229–233.

1989

Зарадки биографии и тайны творчества // Studia Slavica, 1989/3–4. 155–167.

A jövő a másodosztályú nyelvtanításé? (Társszerző: Kenesei I.) // Élet és Irodalom, 1989/27. 6.

1990

„Alászállhatok rejtelseibe!” // Holmi, 1990/3. 334–336.

A szabad asszociációtól a költeményig // Valóság, 1990/4. 52–66.

A költő és a pszichoanalízis // Tanárképzés és tudomány 5. 1990. 141–147.

Bécs–Budapest: A pszichoanalízis kisugárzása a magyar szellemi életre // A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében II. Kapcsolatok és kölcsönhatások a XIX–XX. század fordulóján. NMFT, 1990. 689–693.

The Second and the Third Generation of Holocaust Survivors and their Descendants (Társszerzőkkel) // Studies on the Holocaust in Hungary. (Ed. R. Braham) New York, 1990. 238–255.

1991

József Attila kései költeményeinek alakulása. MTA doktori értekezés. Budapest, 1991.

Verbalizáció és szövegértelmezés // Thalassa, 1991/2. 57–62.

1992

A szabad asszociációtól a költeményig // Miért fáj ma is? (Szerk. Horváth I. és Tverdota Gy.) Budapest, 1992. 17–42.

A pszichoanalízis és a magyar századelő // Világosság, 1992/4. 292–296.

Oszip Emiljevics síremléke // Hiány, 1992/8. 21.

A József Attila-versek születése // Irodalomismeret, 1992/2–3. 48–51.

Holocaust-túlélők és gyermekeik // Psychiatria Hungarica, 1992/2. 117–131.

„Tágymutató” // 2000, 1992/jún. 59.

Egy jövő illúziója // Köztársaság, 1992/32. 42–44.

„Űr a lelkem” – A kései József Attila. Párbeszéd kiadó. Budapest, 1992. 124.

1993

Magyarok Szolzsenyicinnél – Szolzsenyicin magyaroknál // Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön – külföldiek Magyarországon. A III. Hungarológiai Kongresszuson elhangzott előadások. Szeged, 1993. 396–400.

Az örök Anyegin // Beszélő, 1993/2. 44–45.

Szolzszenyicin háza // 2000, 1993/márc. 63–64.

Szolzszenyicin születésnapjára // Magyar Hírlap, 1993. dec. 11. Melléklet.

Круг первый и круг второй Солженицына // Studia Slavica. 1993/1–2. 185–190.

1994

Kollektív rémregény (Szolzszenyicin-dokumentumok) // HVG, 1994/6. 63–65.

Структура «Стихотворений в прозе Тургенева» // Тургенев: Жизнь и творчество (Под ред. Ж. Зельдхейн). Budapest, 1994.

„fasiszta kommunizmusét” // 2000, 1994/jún. 48–53.

Paradigmaváltás az irodalomtudományban? // Irodalomtörténeti Közlemények, 1994/5–6. 784–788.

„Bennem a múlt hull, mint a kő...” – Az emlékezés folyamata a kései József Attila-versekben // Irodalomtörténet, 1994/3. 613–619.

1995

Ua. // A Dunánál. Tanulmányok József Attiláról. (Szerk. Tasi J.) PIM. Budapest, 1995. 175–180.

A szovjet élet enciklopédiája // Holmi, 1995/1. 137–140.

„Én nem akarok meghalni” – Egy Soa-napló tanulságai // Holocaust a művészetekben. (Szerk. Kabdebó L., Schmidt E.) JPTE. Pécs, 1995. 160–164.

A megértett disszonancia – A József Attila-versek ambivalenciája és kohéziója // Irodalomtörténet, 1995/2–3. 462–468.

„Nem kartoték-adat” – Az Új Magyar Irodalmi Lexikon // BUKSZ, 1995/nyár. 219–220.

„Magad emésztő...” Egy vers születése // Irodalomismeret, 1995/4. 125–128.

Mi fán terem az ihlet? // Magyar Hírlap, 1995. júl. 8.

Lermontov: A szikla (Verselemzés) // Száz nagyon fontos vers. Lord Kiadó. Budapest, 1995. 162–163.

Majakovszkij: Lilikének! (Verselemzés) // Uo. 301–304.

1996

Élmény és alkotás. Egy József Attila-vers születése // Irodalomtörténet, 1996/1–2. 178–183.

Mihail Lermontov: Korunk hőse – Anton Csehov: Novellák – Alekszandr Szolzszenyicin: A pokol tornácán // Huszonöt fontos orosz regény. (Szerk. Hetényi Zs.) Lord Kiadó. Budapest, 1996. 21–29, 116–124, 304–313.

Tolsztoj naplója // Magyar Nemzet, 1996. dec. 13.

Hét évszázad magyar költői (A József Attila-líra válogatása). Tevan Kiadó. Budapest, 1996. 1534–1575.

1997

„Játszottak velük a szavak...” – József Attila és Kosztolányi Dezső egymás tükrében // „Mint sok fát gyümölcscsel...” Tanulmányok Kovács Sándor Iván tiszteletére. Budapest, 1997. 115–119.

- Ihlet és gondolat (Lengyel András: A modernitás antinómiái) // Forrás, 1997/2. 92–93.
 „Hogy valljalak, tagadjalak...” (Hit és nem-hit kettőssége József Attilánál) // Jelenkor, 1997/4. 424–428.
 „Oroszországot ész, nem érted” (Heller-Nyekrics: Orosz történelem I–II.) // Magyar Hírlap, 1997. márc. 8.

1998

- „Hogy valljalak és tagadjalak...” (Hit és nem-hit kettőssége József Attilánál) // A magyar műveltség és a kereszténység. NMFT–Scriptum. Budapest–Szeged, 1998. 1407–1414.
 Puskin Anyeginje: Az eredeti és a fordítások // A fordítás és intertextualitás alakzatai. (Szerk. Kabdebó L.) Anonymus. Budapest, 1998. 154–161.
 Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében // Újraolvasó: Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről (Szerk. Kulcsár Szabó E., Szegedy-Maszák M.) Anonymus. Budapest, 1998. 22–26.
 Ua. (Átdolgozott változat) // Irodalomtörténet, 1998/1–2. 109–114.
 „Értelmedet keresem” – Egy stílus formálódása // Dolce Filologia. Irodalomtörténeti, kultúrtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa tiszteletére. ELTE. Budapest, 1998. 121–128.

1999

- A gobelin és fonákja // 2000, 1999/febr. 60–63.
 «Кончаю. Страшно перечестъ» – Проблемы оригинала и переводов «Евгения Онегина» // Studia Slavica, 1999/3–4. 243–247.
 Péter Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...” // Uo. 401–403.

2000

- Kassák Egyensúlya // Újraolvasó: Tanulmányok Kassák Lajosról. (Szerk. Kabdebó L. et al.) Anonymus. Budapest, 2000. 224–227.
 Számok és betűk // Találkozó poétikák. Miskolc–Budapest, 2000. 105–108.
 Az elmaradt konzultáció (József Attila, Karinthy Frigyes, Thomas Mann) // Irodalomismeret, 2000/4. 29–32.

2001

- József Attila (életrajz és pályakép) // Magyar Génusz. Rubicon-könyvek. Budapest, 2001. 318–323.
 „Emelvén szívünk a gyásztól a vágyig” – Virágvasárnap // Kabdebó Lóránt köszöntése. Miskolc, 2001.
 A (költői) szó jelentésének átbillenése // Újraolvasó: Tanulmányok József Attiláról. (Szerk. Kabdebó L. et al.) Anonymus. Budapest, 2001. 42–45.
 Szabolcsi Miklós – Kész a leltár // Uo. 307–312.
 József Attila „metaforái” // A metafora grammatikája és stilisztikája. Tinta. Budapest, 2001. 281–284.
 József Attila „rejtélyes” számsorai // Irodalomismeret, 2001/3–4. 139–142.

2002

- Attila József // Famous Hungarians. Rubicon books. Budapest, 2002. 144–148.
 „Mit jelent a suttogásod?” – A romantika költői nyelvének alakulása // „Mit jelent a suttogásod?” A romantika: eszmék, világkép, poétika. Pannonia könyvek. Budapest, é. n. (2002.) 72–76.
 „Pontosan, szépen...” // Holmi, 2002/6. 906–912.

2003

- „A teljes éj áll elébem...” Verhaeren (Les usines) és József Attila (Külvárosi éj) // Ferenczi László köszöntése. Miskolc, 2003.
Az árnyékvilág árkain – Írások József Attiláról és Kosztolányi Dezsőről. Gondolat. Budapest, 2003. 172.
 József Attila és Beethoven // Testet öltött érv. Az értekező József Attila. (Szerk. Tverdota Gy. és Veres A.) Balassi Kiadó. Budapest, é. n. (2003.) 96–104.

2004

- Egy magyar nyelvű Freud-írás és környéke // Thalassa, 2004/2. 128–130.
 Lélek(tan) és irodalom(tudomány) // Az irodalomtörténet esélye. (Szerk. Veres A.) Gondolat. Budapest, 2004. 269–275.
 Kondor Béla, a költő // Értés – megértés (Kenyeres Zoltán köszöntése). (Szerk. Szabó B. I.) Anonymus. Budapest, 2004. 439–445.
 Возможный сюжет или подводное течение. О рассказе Чехова «Дом с мезонином» // Литературоведение как литература. Сборник в честь С. Г. Бочарова. Языки славянской культуры. Москва, 2004. 131–134.
 A szabad asszociációtól a költeményig (részlet) // Eszmélet – In memoriam József Attila. Nap. Budapest, 2004. 260–265.

2005

- „akire csak a párt vigyáz...” A költő és a két pártvezér // Forrás, 2005/4. 58–61.
 „a mozgalom vár...” – József Attila-sorok (újra)értelmezése // Eszmélet, 2005/ápr.

КАНОН СВЯТОМУ ДМИТРИЮ АРХИЕПИСКОПА МЕФОДИЯ МОРАВСКОГО

Имре Х. Тот

(H. Tóth Imre, Szeged)

Мефодий был старшим братом создателя славянской азбуки Константина (в монашестве Кирилла) и его верным спутником в моравской миссии, а затем в Риме. После смерти Константина-Кирилла Мефодий короткое время был епископом Сирмия (Срем, ныне Сремска-Митровица). Позднее папа назначил его архиепископом Моравии. В этой высокой церковной должности он и встретил смерть 6 апреля 885 года.

Мефодий, о котором его ученик и позднее охридский епископ Климент вспоминает как о «блаженном учителе Словенском», был не только создателем и руководителем самостоятельной моравско-славянской церкви, но и значительным и активным деятелем появившейся на древнеболгарском (древнеславянском) языке литературы. В XV главе составленного вскоре после смерти Мефодия его жития литературная деятельность архиепископа характеризуется следующим образом: «Потом же, [...] посадив из учеников своих двух попов скорописцев, перевел быстро и полностью все книги кроме Маккавеев, с греческого языка на славянский, за шесть месяцев, начав от марта месяца и до двадцать шестого октября. Окончив же, достойную хвалу и славу воздал Богу, который дал ему такую благодать и удачу. И вознес святой возношение тайное с клиросом своим, отпраздновав память святого Дмитрия. [...] Тогда же и номоканон, что значит правило закона, и книги отцов перевел.»¹ Составитель жития, которым современная наука считает самого Климента Охридского, дает полную и определенную информацию о последнем моравском периоде деятельности Мефодия, добросовестно уточняя, что перевод библейских книг тот закончил в день святого Дмитрия.

Исходя из этого места жития, исследователи смогли реконструировать основные моменты переводческой деятельности Мефодия. Однако, полученное таким образом представление о литературной работе моравского архиепископа не полно, так как в соответствии со средневековой традицией составитель жития не считал нужным упоминать о произведениях, вышедших из-под пера самого Мефодия.

Однако теоретически не исключено, что он, так же как и Константин, является автором самостоятельных литературных произведений. Пред-

¹ *Житие Мефодия* // Сказания о начале славянской письменности. Перевод Б. Н. Флори. М., 1981. 100.

полагаемые произведения самого Мефодия следует искать среди самых ранних дошедших до наших дней произведений славянской литературы.

Среди наследия самой ранней славянской литературы авторство Мефодия можно установить по следующим критериям:

1. Произведение должно происходить из Паннонии или Моравии.
2. В языке произведения должны встречаться особенности, характерные для переведенных Мефодием произведений, которые безусловно происходили из Моравии (так называемые моравизмы, элементы моравского происхождения), и лексические архаизмы древнеболгарского (древнеславянского) языка.
3. Автор произведения должен быть неизвестен, то есть оно не должно приписываться ранним ученикам Константина-Кирилла и Мефодия.
4. Произведение не должно иметь византийского греческого образца, переводом которого оно могло бы являться.
5. Точка зрения, подход произведения должен совпадать с точкой зрения и картиной мира, которая была характерна для Константина-Кирилла и Мефодия согласно их житиям.

С помощью этих критериев можно с определенной вероятностью предположить, что то или иное произведение неизвестного автора принадлежит Мефодию.

Известно, что в одном из достаточно древних глаголических отрывков, в так называемом *Сборнике Ключа* (*Glagolita Klotianus*), который содержит церковные поучения, имеется проповедь о браке, не имеющая греческого оригинала. В настоящее время можно считать весьма вероятным предположение о том, что автором этой гомилии является Мефодий. Это предположение позволяет сделать словарный состав и тематика произведения, а также одна ссылка из жития св. Мефодия. Поэтому все более широкое распространение получает взгляд, согласно которому второе поучение из *Сборника Ключа* является произведением Мефодия. Исследования последних лет подтверждают предположение о том, что Мефодий является также автором *Канона св. Дмитрию*.

Мефодий и Константин-Кирилл родились в Солуни (Салоники). Святым покровителем их родного города является св. Дмитрий Солунский, который принял мученическую смерть в 306 году в городе Сирмии. Его мощи позднее были перенесены в Салоники, где распространилось поверье о том, что святой умер в этом городе. В V веке над мощами была воздвигнута прекрасная базилика. Мученик Дмитрий Солунский стал защитником и покровителем города Салоники, к которому горожане часто обращались за помощью во время нашествий на город славян и аваров. По преданию, однажды взятие города аварами было предотвращено вмешательством самого чудотворца Дмитрия. Об этом событии было написано два жития на греческом языке. Память св. Дмитрия отмечалось 26-го октября. Заслуживает внимания,

что этот день памяти Святого был установлен и в Венгрии, где культ св. Дмитрия был очень известен. Одновременно Венгрия представляла собой западную границу распространения культа Святого.

В честь св. Дмитрия составлялись также каноны и акафисты. В IX веке канон покровителю Салоник, культ которого широко распространился, был написан Феофаном Исповедником, а в XII веке – Георгием Скилицей. Канон Феофана Исповедника был переведен и на древнеболгарский язык.

В *Новгородской минее* 1096 г. находятся два канона, посвященные св. Дмитрию. Автором первого был Феофан Исповедник, а второй, анонимный не имеет греческого оригинала.² Это произведение находится также в пяти рукописях XII–XIII веков, правда сохранившиеся тексты содержат некоторые расхождения, сокращения и дополнения. За неимением греческого оригинала исследователи пришли к выводу о том, что данный *Канон св. Дмитрию* мог быть составлен славянами. Есть предположение о том, что канон был составлен в Моравии, а его составитель относится к кругу учеников Константина или Мефодия. В основном эта гипотеза основывается на ссылках текста. Тщательно исследовав содержание канона болгарский ученый Йордан Иванов³ пришел к выводу о том, что автором канона мог быть только Константин-Кирилл или Мефодий. Вслед за Йорданом Ивановым значительная часть славистов, такие как Е. Георгиев,⁴ П. Динев,⁵ Б. Ангелов,⁶ Р. Якобсон,⁷ считают автором славянского *Канона св. Дмитрию* Мефодия.

Полный текст анонимного канона в честь св. Дмитрия был издан Б. Ангеловым по болгарской минее XIII в. Издатель опубликовал и девятую песнь, которая содержится в *Новгородской минее* 1096 г., однако в ней четвертый тропарь девятой песни отсутствует. Мы воспользовавшись публикацией болгарского ученого приводим и четвертый тропарь. Следует обратить внимание при изучении канона и на то, что отправным пунктом для определения авторства канона служат тропари девятой, так называемой исторической песни канона. Канон является состоящим из девяти песен хвалебным гимном, девятая песнь которого содержит чрезвычайно интересные указания на место его происхождения. Эта песнь состоит из трех, или в некоторых рукописях из четырех тропарей. Подстрочный перевод выглядит следующим образом:

² R. Jakobson. *Metodius' Canon to Demetrius of Thessalonica and the Old Church Slavonic Hymns* // Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Brno, 1965. 11.

³ Б. Ангелов. *Из старата българска, руска и сръбска литература*. София, 1958. 21.

⁴ Е. Георгиев. *Кирил и Методий*. София, 1969. 289.

⁵ П. Динев. *Стара българска литература*. София, 1950. ч. 1. 45–46.

⁶ Б. Ангелов. *Старобългарски писатели*. София, 1981. 27.

⁷ R. Jakobson. 121. (Сноска № 27.)

*О мудрый Димитрие!
Предстоя пред светлым престолом Божьим,
не забывай молиться о бедных странниках,
созерцающих и воспевающих ныне величие твое
и страстно надеющихся на заступничество твое!*

*Услышь нас, славный,
нищих рабов своих, и смилуйся над нами:
отдалились мы от светлого храма твоего
и жаждут в груди сердца наши поклониться,
как прежде, церкви твоей твоими молитвами!*

*Почему, о мудрый Димитрие,
одни мы, нищие рабы твои, оказались
лишенными красоты твоей и славы?
Ради любви к Создателю, о блаженный,
бродим мы по чужим городам и землям,
чтоб посрамлять триязычных еретиков
и принимать муки от суровых воинов!*

*О блаженный, защити нас воинством твоим,
триязычную лесть растопчи, честно среди варваров сохрани,
о святой, всех соотечественников твоих приведи
к пречестному тихому пристанищу Христову.⁸*

По сравнению с переведенными с греческого канонами св. Дмитрию, данный текст выделяется своим страстным, личным тоном, искренним стремлением в Салоники (где находился храм св. Дмитрия) и глубоким почитанием святого. Однако девятая песня канона заслуживает особого внимания не только благодаря глубине и искренности чувств, но и потому, что проливает свет на личность автора и обстоятельства составления канона.

После тщательного исследования текста, можно получить следующую информацию в связи с автором, а также в связи с происхождением канона:

1. Автор родом из Салоников и стремится вернуться туда, чтобы почитать день памяти святого в храме св. Дмитрия.
2. Автор находится на чужбине, как странник среди варваров и еретиков, вдали от родной земли и ее покровителя.
3. Его положение усугубляется тем, что варвары и триязычные еретики преследуют и унижают его.
4. Автор канона – по всей вероятности – был «соотечественником» св. Дмитрия, значит канон был создан византийцем, греком.

Особого внимания заслуживает здесь упоминание триязычной ереси. Последователи триязычия, ссылаясь на Исидора Севильского, разрешали использовать в литургической практике только три, так называемых библейских языка (еврейский, греческий и латинский) и преследовали богослужение на славянском языке. Константин-Кирилл в Венеции вел с ними спор. У Ме-

⁸ Родник златоструйный. М., 1990. 310–311.

фодия в Моравии было особенно много проблем с триязычниками, так как глава последователей этого учения епископ Нитры Вихинг при поддержке князя Святополка доставил Мефодию немало неприятностей. Девятую песнь и весь *Канон св. Дмитрию* мог написать автор, который боролся с триязычием, был странником на чужбине и жил среди варваров. Все это хорошо соответствует личности Мефодия и обстоятельствам, которые его окружали. Особенно важно, что автор родился в Салониках, так как нам неизвестно, чтобы кто-либо из первых учеников Мефодия (Кимент, Наум, Ангеларий) происходил из этого города. Все это делает вероятным предположение о том, что автором *Канона св. Дмитрию* на славянском языке был Мефодий. Существует еще один аргумент в пользу авторства Мефодия: его посещение Византии, которое произошло перед началом работы над переводом библейских книг. Эта поездка вероятно должна была вызвать у престарелого Мефодия ностальгию по родному городу. Это чувство могло послужить толчком к тому, чтобы после завершения большой работы он почтил память покровителя его родного города. Не исключена возможность, что канон св. Дмитрию был создан Мефодием ко дню памяти Святого, когда он со своими старениками отмечал его память, т. е. к 26-ому октября 885 г.

Как внешнее доказательство авторства Мефодия следует также принять свидетельство его верного ученика Климента Охридского, который пишет о том, что в Моравии он «украшал храм песнями и духовными песнопениями». Слово «песнь» может здесь относиться к *Канону св. Дмитрию*, ведь канон состоит из песней.

Полученные в результате анализа *Канона св. Дмитрию* выводы обогащают наши знания о трудах Мефодия: один из создателей славянской письменности занимался не только переводом, переработкой и интерпретацией, но и подобно своему брату Кириллу, обогатил сокровищницу славянской литературы самостоятельными произведениями. Известно, что и Константин писал стихи, но есть мнения, что он писал их по-гречески. В отношении канона Мефодия такое предположение невозможно. *Канон Мефодия св. Дмитрию Солунскому* является одним из самых ранних стихотворных произведений древнеболгарской литературы, который свидетельствует о высокой эстетической ценности древнеболгарского (древнеславянского) языка.

ДЕЯТЕЛЬНАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ЛЮБОВЬ И ИДЕЯ «СПАСЕНИЯ В МИРУ» В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Иштван Феринц

(Ferincz István, Szeged)

Известно, что Киевское государство раннефеодального характера сложилось в условиях распада родового строя в борьбе с остатками родовых отношений и в борьбе с остатками языческого мировосприятия. Язычество восточнославянских племен с его многобожием и разнoboжием, с разнообразием культов и обрядов, вполне соответствовавшее родовой разобщенности, являлось, однако, помехой делу государственного объединения племен. Киевское государство нуждалось в единой для всех племен религии и в едином общеплеменном культе. Эта потребность была удовлетворена принятием Владимиром христианства от Византии.

Крестившись в 988 году, русские выбрали христианскую религию, которая требует не просто веры в Бога, но деятельной веры, ибо вера без дел не может спасти человека, как сказал апостол Иаков, «вера без дел мертва», вера содействует делам, которыми вера достигает совершенства, итак: «человек оправдывается делами, а не верою только» (Иак. 2:20,22,24). Поэтому высшим духовным идеалом для христианина – помимо аскетизма – служила деятельная святость.

То нравственное настроение, которое овладело обращенным от язычества Владимиром свидетельствует об этом. Сразу после крещения – по словам летописца – Владимир говорит: *Христос Бог, сотворивший небо и землю! Взгляни на новых людей этих и [...] утверди в них правильную и неуклонную веру, и мне помоги, господи, против дьявола, да одолею козни его, надеясь на тебя и на твою силу. И сказав это, приказал рубить церкви и ставить их по тем местам, где прежде стояли кумиры.*¹

Иларион – первый митрополит из русских (1051–54), в своем *Слове о Законе и Благодати*, составленном между 1037 и 1050 годами, внушает Владимиру ту же мысль деятельной христианской любви, особый акцент делая на милосердии, на милости: *...не оставляй в ушах только сказанное, но делом исполни слышанное: просящим подай, нагих одень, жаждущих и голодных накорми, больным пошли всякое утешение, должников искупи, рабов освободи.*² Заботы Владимира о бедных и недужных, миролюбие по отноше-

¹ *Повесть временных лет* // Памятники литературы Древней Руси XI – начало XII века. М., 1978. 133.

² Иларион. *Слово о Законе и Благодати* // Красноречие Древней Руси. М., 1987. 54.

нию к европейским соседям, отвращение от жестоких казней, о чем сообщается в *Повести временных лет*, все это было вполне христианским.

Подобные чувства и взгляды были высказаны Владимиром Мономахом сто с лишним лет спустя в его *Поучении*. Правда, Владимир Мономах подчеркивает важность аскетизма, т. е. усилия воли для совершения различных благочестивых подвигов, но он не останавливается на этом, он считает, что выше аскетизма христианство деятельное. Мономах предлагает сыновьям спасаться, оставаясь в миру: *Научившись, верующий человек, быть благочестию свершителем, [...] побуждая себя на добрые дела, господа ради, лишаемый – не мсти, ненавидимый – люби, гонимый – терпи, хулимый – молчи, умертви грех. Избавляйте обижаемого, давайте суд сироте, оправдывайте вдовицу.*³ Владимир Мономах как жизнелюбивый человек, энергичный князь не рекомендует своим детям спасать свою душу в монастыре, т. е. идти в монахи. Он не хочет, чтобы люди думали, что только в монастыре, и исключительно одними тяжелыми монашескими подвигами можно Богу угодить и спастись. В своем *Поучении* Мономах пишет, что тремя добрыми делами – *покаянием, слезами и милостынею*⁴ – можно избавиться от грехов и царствия небесного не лишиться, другими словами, спасение возможно и в миру, а не только в монастыре. Важность этой мысли подчеркивают ниже следующие сроки в *Поучении*, когда Владимир Мономах так обращается к детям: *Бога ради, не ленитесь, молю вас, не забывайте трех дел тех, не тяжки ведь они; ни затворничеством, ни монашеством, ни голоданием, которые иные добродетельные претерпевают, но малым делом можно получить милость Божию.*⁵

Жития, сохраняющие память о подвигах необыкновенных людей, «избранников» божьих, преследуют две цели: прославить святого и дать назидательное чтение, и через их подвиги моральную силу для подражания им. Первые жития, созданные на Руси во второй половине XI века (*Житие Феодосия Печерского* и два варианта *Жития Бориса и Глеба*), определяют две главные группы житийных сюжетов. Борису и Глебу, любимым сыновьям Владимира Святославича, ставшими первыми представителями у русских перед Богом, посвящены два произведения: *Сказание* и *Чтение* о погублении Бориса и Глеба. Автор *Сказания о Борисе и Глебе*⁶ неизвестен, а *Чтение о житии и погублении... Бориса и Глеба* написано монахом Нестором. *Сказание* и *Чтение* о погублении Бориса и Глеба являются образцами мартирия, рассказа о святом мученике. Герои этой группы житий стремятся обосно-

³ *Поучение Владимира Мономаха* // Памятники литературы Древней Руси XI – начало XII века. М., 1978. 397.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Текст *Сказания* читается в кн.: Памятники литературы Древней Руси XI – начало XII века. М., 1978. 279–305; *Житие Феодосия Печерского* в той же книге, 305–393.

вать своим поведением не только общехристианский, но и феодальный идеал покорности младших князей старшим. *Житие Феодосия Печерского*, написанное также Нестором, относится к типу житий, которые были «целиком посвящены теме идеального христианского героя, ушедшего из „мирской” жизни, чтобы подвигами заслужить жизнь „вечную”».⁷

Житие Феодосия Печерского, однако, выгодно отличается от *Чтения* богатством фактического материала из жизни Феодосия, оттого образ преподобного получился живым и ярким. С одной стороны, аскетизм становится господствующей чертой характера Феодосия, определяющей его поведение, а с другой – после смерти Антония, когда Феодосий был поставлен игуменом Печерского монастыря, он строит церковь и вводит в монастыре устав Студийского Константинопольского монастыря, запрещающий частную собственность у монахов, и цели монастыря были благотворительные и образовательные. Монахи этого первого древнерусского монастыря должны были трудиться. Сам Феодосий подавал пример: колол дрова, носил воду, ухаживал за больными и т. д. В монастыре, тогда еще очень бедном, находили стол и кров бедные и убогие. Но, кроме того, здесь собирались и переписывались рукописи, здесь велись летописи. И монастырь, и игумен его пользовались общим уважением и князей, и простых людей. Как видим, *Житие Феодосия Печерского* любопытное произведение в литературном отношении. Если влияние канонических житий и сказалось на нем, то оно, тем не менее, выгодно отличается от них во многом: здесь нет того пристрастия к видениям, чудесам, нет крайностей мистицизма и навязчивой тенденции поучать. Перед нами, так сказать, бытовая, правдивая, безхитростная повесть о жизни и подвигах Феодосия и о жизни первого русского монастыря.

Итак, пути, ведущие к царству небесному, к конечной цели человека-христианина предполагают христианство деятельное, веру, содействующую христианским добродетелям, но осуществление такой жизни, по свидетельству древнейших памятников древнерусской письменности, одним казалось возможным (исключительно или прежде всего) в монастырях, а другим в практике христианской добродетельной святости в миру.

Этот идеал рисуется и в *Домострое*, но по сравнению *Поучением Владимира Мономаха* можно заметить разницу. В то время, как Мономах выдвигал на первое место христианство деятельное, – не пост, и не монашество, а добрые дела, молитву и покаяние – *Домострой*, по видимому, добрые дела относит только к разряду деяний, которых требует «приличие», внешнее благочестие; о покаянии он не говорит ничего, а на молитву смотрит прежде всего с внешней стороны. В некотором смысле *Поучение Владимира Мономаха* было тоже своего рода, «домостроем» Киевской Руси, но

⁷ В. П. Адрианова-Перетц. *Сюжетное повествование в житийных памятниках XI–XIII вв.* // Истоки русской беллетристики. Л., 1970. 91.

Владимир Мономах гораздо искреннее смотрел на людские отношения и больше верил в искренность этих отношений, чем люди XVI века. Известно, Мономах своим примером доказывает, что готов пожертвовать собственными интересами за правду, за интересы родной земли.

Мысль о «спасении в миру», – не в подвижничестве, а в семье, в родственной любви, в кротости и благочестии – приобретает большое значение в первой половине XVII века, после Смуты. Этой идеей одушевлялась деятельность «боголюбцев» в 30-х и 40-х гг. «Боголюбцы» выдвинули программу оцерковления жизни и воцерковления человека. Идея программы оцерковления жизни имела большой успех при дворе в конце 40-х – в начале 50-х гг. XVII в., но целью программы оцерковления жизни, как писал А. М. Панченко, явилось противостояние набиравшей силу секуляризации во всех сферах жизни.⁸

Появляются первые опыты биографии частного человека. Авторы этих произведений еще пишут с оглядкой на житийный канон, однако этот канон решительно трансформируется. Осознание человеческой личности само по себе приводит к разветвлению жанра жития. С одной стороны в произведениях наблюдается как бы отказ от биографизма, усиление бытовых деталей и сюжетных подробностей. Эта линия развития ведет к бытовым повестям и авантурным новеллам. В других же произведениях наблюдается подчеркнутый биографизм, выделение одной центральной фигуры и подробное описание ее судьбы, подвигов, ее переживаний, ее внутреннего мира. Наглядный пример этой последней линии трансформации жанра – *Повесть об Ульянии Осорьбиной*⁹ (или по-другому: *Житие Юлиании Лазаревской*), созданная в период между 1620 и 1630 гг. ее сыном Дружиной Осорьбиным.

Юлиания росла вдалеке от церкви, в ее ушах не звучали ежечасно слова *Священного писания*, проповеди и молитвословия. Она глубоко религиозна, но ее религиозность питалась домашним «благоверием и чистотой», собственным ее «смыслом благим» она была «наставляема нраву добродетельному»¹⁰ и находила себе выражение в «домовной молитве». В Юлиании мы не замечаем стремления удалиться от мирской жизни, ее нисколько не тяготит жизнь в миру, в семье, она любит домашнее хозяйство, является усердной рукодельницей, без принуждения и без ропота выходит замуж. Серьезным отношением к обязанностям жены, матери и хозяйки она приоб-

⁸ Об этом подробнее см. А. М. Панченко. *Русская культура в канун петровских реформ*. Л., 1984. 107–109.

⁹ Текст *Повести об Ульянии Осорьбиной* опубликован в кн.: Памятники литературы Древней Руси XVII в. Книга первая. М., 1988. 98–104. Цитаты приводятся по этому изданию. Вторая редакция, с многочисленными цитатами из *Священного писания* опубликована Ф. И. Буслаевым, который высоко оценил повесть. См. Ф. И. Буслаев. *О литературе // Исследования; Статьи*. Составление, вступительная статья, примечания Э. Л. Афанасьева. М., 1990. 275–288.

¹⁰ *Памятники литературы Древней Руси XVII в. Книга первая*. М., 1988. 99.

ретае общее уважение всех домашних. Юлиания считает, что управлять домашним хозяйством — богоугодное дело. Даже овдовев и вырастив детей, достигнув глубокой старости, она не покинула мирскую жизнь ради монашества. Она и сама смущается этим и не находит этому другого объяснения, кроме ссылки на божье изволение. Ей трудно понять, как это случилось, что ее стремление к богоугодной жизни нашло себе удовлетворение не в монашеской обители, а в «домовном строении».

В облике этой праведницы до ее старости не заметно и особого усердия к посещению церковных богослужений. Достаточно суровой погоды на дворе или отдаленности храма от ее местожительства, чтобы она отказалась от посещения церкви. У Юлиании появляется мысль, что и в миру можно вести столь же праведный образ жизни, как в монастырской обители. В XVII в. эти настроения овладевают все полнее общественным сознанием. Юлиания не считает обязательным условием праведной жизни уход от мира в монастырскую обитель и не пылает той неутолимой жадой стать на путь отшельничества, какой пылал, например, Феодосий Печерский.

Воспитанная в духе феодальной набожности, глубоко и всерьез принявшая идеал христианской подвижнической жизни, она хочет осуществить его в условиях обыденной мирской жизни в отличие от окружающих ее формально набожных людей, ограничивающих свою набожность соблюдением церковной обрядности.

Правда, черты аскетизма занимают в ней все еще заметное, но далеко не господствующее место. Упор делается на самоотверженную заботу о людях, о ближних. Не аскетическим презрением к радостям мирской жизни определяется подвижнический путь Юлиании, а предельно напряженным состраданием человеческому горю, неутолимой жадой прийти на помощь всем страждущим и обездоленным.

Взгляды Юлиании и практика ее жизни находились в глубоком противоречии с интересами боярского дома, и ей приходится хитрить. Скрытно, таясь от свекра и свекрови, ведет Юлиания свою линию, направляя богатства на деятельную помощь голодающим. Когда же они умерли, став самостоятельной хозяйкой дома, она бросила все ресурсы этого дома на помощь жертвам общественных неурядиц и экономического разорения.

Исходя из избранного ею путем, Юлиания доходит до конечного истощения всех ресурсов своего домашнего хозяйства. Юлианию не смущает объективно плачевный результат ее усилий, она следует внутреннему приказу любви к ближним. Ей доставляет глубокое удовлетворение и радость, что она сделала все, что могла, для страдающих от общественных неурядиц людей. Она чувствует себя правой перед Богом и людьми, совесть ее спокойна, и с ясной душой она заканчивает свой жизненный путь. Юлиания возвышается над окружающим ее миром исключительной чистотой нравственного облика, отличается нежностью и теплотой чувства, восторжен-

ною набожностью и преданностью своему долгу и обязанностям. Это человек, в полном смысле слова добрый, вызывающий глубокую к себе симпатию.¹¹

Практика ее подвижничества производит впечатление незаурядной нравственной силы. Однако, как ни старалась она путем кротости и мягкости во взаимоотношениях с окружающими избавить свой дом от острых столкновений между домочадцами, ей не удалось создать атмосферу мира и согласия в семье.

Воспитанная «во всяком благоверии и чистоте», в традициях феодального благочестия, она объясняет бедственное состояние общественной действительности «божьим гневом», постигнувшим Русскую землю за «грехи». Она не в состоянии понять, что наблюдаемые ею бедствия вызваны не упадком «благоверия», а крушением старых устоев феодального строя. Ею руководит самоотверженное служение благу ближних, даже если ее героические, подлинно подвижнические усилия объективно были бесплодны.

И все же следует признать, что Юлиания в окружающем ее обществе занимает место среди лучших людей своего времени. Ей чужд социальный консерватизм богатых, их корыстолюбие и обывательское равнодушие в условиях социального кризиса. Если она и не нашла дорогу, которая вела к выходу из переживаемого обществом кризиса, существенно важным был самый факт исканий, тревоживших общественную совесть призывом не оставаться безучастным свидетелем общественных зол.

Юлиания Лазаревская – мирская подвижница. Естественно, что воплощение этого характера в литературном образе привело к созданию совершенно новой формы житийного жанра, промежуточной формы бытового жития или житийно-бытовой повести. Жизнь Юлиании не в монастыре, а в обстановке деловых, хозяйственных забот не укладывалась в привычные композиционные формы и фразеологию жития. Поэтому традиционная форма церковно-житийной литературы оказалась непригодной для изображения ее характера и подверглась коренной переработке.

В составе этого *Жития* удержались только картины мистических видений, которые обычно были представлены в большом количестве на страницах произведений житийного жанра. Для Юлиании, считавшей, что причиной всех потрясавших ее душу мрачных событий семейной и общественной жизни является «ненавидящий добро враг», бес, этот бес стал навязчивым образом, грезившимся ей во сне и наяву. Он становится предметом нагоняющих на нее страх видений, изображение которых становится красочным компонентом в составе *Жития*.

¹¹ Ее умилительный образ во многих отношениях сроден образу Лизы Калитиной из *Дворянского гнезда* И. С. Тургенева. Тут перед нами уже не святые, а праведные люди, устоявшие среди соблазнов мирской жизни.

Следует к этому добавить, что бес ее видений в отличие от беса видений церковно-житийной литературы смущает ее не соблазнами удовольствий мирской жизни, а угрозами лишить ее возможности оказывать помощь обездоленным людям. Юлиания, как и все подвижники борется с бесами, но для нее бороться с ними значит бороться с голодом и другими причиняемыми бесом невзгодами общественной жизни, и это качественно совершенно новое демоноборчество. Картины видений Юлиании врастают в быт, сливаются с окружающим героиню бытовым фоном, на котором рисуется ее образ. За образом Юлиании мелькают бытовые фигуры ее родителей, которые *живяста во всем благоверии и чистоте, и имяста сына и дщери и много богатства*,¹² и ее двоюродных сестер, осмеивающих ее за нежелание разделять с ними веселое времяпровождение; свекра и свекрови, тайком от которых она практикует свое подвижничество; мужа, постоянно пребывающего в разъездах по делам службы. Все это не образы в собственном смысле слова, не живущие самостоятельной жизнью характеры, а лишь аксессуары образа героини *Жития*.

Особо следует остановиться на образе повествователя. Это не инок, обычно выполнявший функцию повествователя в житиях. Создать художественно полноценный образ мирской подвижницы мог только человек, которому был вполне понятен ее внутренний мир, который мог говорить о ней ее языком. Повествователем *Жития Юлиании* является один из ее сыновей: Каллистрат Осорьин, рассказывающий о ней языком домашнего обихода и деловой практики людей служилого круга общества.

Язык *Жития Юлиании* – строго деловой, протокольно точный, в котором лучше всего находил себе выражение характер буднично простой, погруженной в заботы деловой жизни сердобольной хозяйки, превратившей свою хозяйственную деятельность в подвиг милосердия мирской праведницы.

¹² Памятники литературы Древней Руси XVII в. 98.

L'HOMME DANS LA CULTURE DE L'ORIENT CHRETIEN DES XIV^e – XV^e SIÈCLES. PARALLELES ET DIVERSITES DANS L'OCCIDENT

Erzsébet Nagy

(Nagy Erzsébet, Szeged)

L'histoire est le lieu permanent d'un conflit entre l'Est et l'Ouest où les rapports de force jouent tantôt pour et tantôt contre l'Occident. Par ailleurs il est évident qu'il existe une différence dans la pensée orthodoxe et occidentale et par conséquent dans les idées sur l'homme.

Après la prétendue rupture entre l'Orient et l'Occident, depuis 1054, la communauté de la chrétienté est divisée entre les catholiques romains et les grecs orthodoxes dont le chef spirituel est le patriarche de Constantinople. Au XIV^e siècle dans l'Occident, l'essor des villes, du commerce et de la bourgeoisie a pour effet, un net développement culturel. Dans l'Orient les Turcs menacent Byzance. C'est l'époque où la série des grandes expéditions maritimes ouvre et oriente vers l'Ouest un monde longtemps tourné vers l'Est. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 marque la fin de l'empire byzantin.

A la différence de l'Occident médiéval qui a évolué organiquement et progressivement vers les Temps Modernes, l'Orient byzantin n'a pas eu d'héritiers directs. L'empire byzantin est mort sous les coups des Turcs. Les Slaves ont eu l'immense mérite de préserver, dans la liturgie, dans la spiritualité, les traditions de leur passé. Les pays slaves, et notamment la Russie, auraient pu prendre la relève de Byzance. En Occident seuls des isolés se sont intéressés aux Grecs postérieurs au schisme.¹

Après la prise de Constantinople l'héritage culturel byzantin est transféré en Russie et en Europe aussi. De nombreux moines et maîtres grecs avaient dû fuir l'Empire à cause de la menace turque. Parmi eux les plus célèbres sont Barlaam, le Calabrais, maître de Pétrarque et de Boccace en Italie (où c'est déjà la culture humaniste). Certains d'entre eux avaient cherché refuge en Russie où autour de Moscou une nouvelle culture commencera à se former.

Après la bataille de Koulikovo en 1380 les principautés commençaient à se centraliser autour de Moscou. Le dernier tiers du XIV^e siècle est une période de grand essor de la conscience nationale. Le pays entier, encore sous le contrôle mongol, reprenait vie et indépendance, cherchait des modèles pour exprimer ses idéaux. Ce modèle est trouvé dans l'orthodoxie (reçue de Byzance par la conversion officielle du peuple russe en 988). Donc, la victoire sur les Tartares n'était pas seule-

¹ J. Meyendorff. *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*. Paris, 1959. 11.

ment la victoire du grand prince de Moscou, c'était déjà la victoire du pays pravoslave. Au moment le plus critique, alors que toutes les forces du peuple sont tendues vers l'unité des principautés et vers la libération du territoire, et que les forces morales et spirituelles sont encore dispersées, voici que se révèle le grand rôle d'éducateur de l'orthodoxie et de L'Église russe qui va redresser les esprits.²

C'est la cause de la reprise des relations avec la culture byzantine qu'on peut deviner déjà au début du XIV^e siècle. Les centres des relations intellectuelles étaient les monastères grecs où beaucoup de moines russes, bulgares et serbes s'occupaient de la traduction des livres saints. On y copiait et traduisait des œuvres moralisatrices, philosophiques, des recueils divers, mais aussi des œuvres à caractère encyclopédique.³

A Moscou venaient aussi travailler des maîtres d'origine grecque et slave du sud qui étaient de grands connaisseurs de l'art des Paléologues. La reprise des relations avec Byzance et avec les pays slaves du sud eut pour résultat une nouvelle conception de l'homme, mis au centre du monde. La culture du milieu du XIV^e siècle est déjà pleinement déterminée par la nouvelle manière de voir de l'homme et par un nouveau style de sa représentation. C'est l'esprit de quête, le lien avec la culture byzantine et les mouvements philosophiques et religieux qui définissent la culture russe dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. Au centre de ces mouvements se trouve la vie intérieure de l'homme qui s'exprime dans l'enseignement des Hésychastes.

Le mot «hésychia» signifie en grec tranquillité, paix, repos, calme, silence, taciturnité, mutisme, solitude, quiétude. Ce concept ne suppose aucunement la fuite dans le désert: c'est éloigner l'esprit de toutes choses. Dès la fin du III^e siècle c'est devenu un terme technique pour désigner l'état de silence intérieur que la victoire sur les passions procurait au moine en lui permettant ainsi d'accéder à la contemplation. Formée en Égypte, en Palestine, en Asie-Mineur, et inaugurée par Evagre le Pontique (IV^e siècle), cette philosophie est caractérisée par «l'action spirituelle», par l'effort pour s'élever vers Dieu. C'est la pratique du rétablissement de l'image divine dans l'homme, c'est l'art de la transformation de l'homme en une icône vivante. Grégoire le Sinaïte reviendrait ranimer la flamme dans les monastères byzantins et provoquer au XIV^e siècle cette explosion de mysticisme que nous appelons hésychasme. Sa doctrine contribua à la diffusion de l'hésychasme en Europe comme dans le monde byzantin.

La justification théologique de la doctrine de saint Grégoire le Sinaïte fut établie par son contemporain, saint Grégoire Palamas. Toute la théologie des Hésychastes étudie la relation entre la Trinité et sa créature, le chemin de l'union à

² P. Kovalevsky. *Saint Serge et la spiritualité russe* // Maîtres spirituels. Paris, 1958. 49.

³ On doit admettre que le développement de la civilisation byzantine n'est pas dû à la seule nation grecque seule au Moyen Âge. Les peuples slaves et non-slaves bien sûr ont aussi contribué au rayonnement de la culture de Byzance, communauté supranationale orthodoxe.

Dieu dans l'amour grâce à l'énergie ou «gloire» divine qui transforme non seulement, l'âme mais aussi le corps. Cette dernière assertion critiquée par les humanistes byzantins fut défendue par Grégoire Palamas. Ce corps, qui est uni à nous, nous a été attaché par Dieu pour être notre collaborateur – affirme-t-il. C'est donc contre le dualisme anthropologique que s'élevait avant tout Palamas. Il donne les activités communes à l'âme et au corps aussi dans la perception de la Divinité. Cette divinisation obtenue par le Christ, œuvre du Saint Esprit, doit être ratifiée par chaque personne humaine, par l'effort personnel, l'ascèse, le combat spirituel. Grégoire Palamas a une anthropologie christocentrique, qui rétablit la royauté de l'homme et lui rend l'équilibre perdu que le Verbe s'est incarné.

Comme Augustin l'avait fait dans ses écrits antipélagiens, Palamas insiste sur l'incapacité foncière de l'homme d'accéder à Dieu par ses propres forces. C'est précisément l'énergie divine que le Fils de Dieu est venu unir, dans sa Personne, à l'énergie humaine. La puissance divine se manifeste avec l'acte de la grâce qui offre à chaque être humain la possibilité de la theôsis. Cette «synergie» de la grâce et de l'effort humain est un axiome évident pour le docteur hésychaste. En purifiant toutes les facultés et les puissances de l'âme et du corps, c'est-à-dire en se libérant des passions, l'homme peut accéder à la pureté du cœur qui rend l'homme réceptif à la grâce déifiante, dont la manifestation est la lumière, attribut de l'énergie divine.⁴ Alors le corps participe lui-aussi à la sanctification.

L'anthropologie de Palamas considère l'homme comme un tout vivant et indivisible: la grâce surnaturelle est accordée à l'homme tout entier et non à la seule intelligence. C'est révolutionnaire dans le Moyen Âge. Il s'opposait au dualisme anthropologique des platoniciens et il refusait de restreindre l'activité de la grâce à la seule intelligence. Or l'homme possède une intelligence et des sens qui, transformés par la grâce, participent eux aussi à cet acte suprême pour lequel l'homme a été créé et qui est l'union avec Dieu.

Il serait une erreur de prendre l'hésychasme pour un «quiétisme» parce qu'il parle de quiétude. Selon le quiétisme, en Occident, l'homme peut arriver à un état de perfection où il est un avec Dieu et où Dieu est un avec lui sans aucune distinction. L'âme, imprégnée de Dieu, n'a pas besoin de la lumière de la gloire pour s'élever à la vision et à la jouissance béatifique de Dieu. C'est une contemplation passive, qui fait considérer la perfection chrétienne dans l'amour de Dieu et l'inaction de l'âme, insistant sur la solitude, l'anachorèse. L'hésychasme enseigne qu'on ne parvient pas à l'hésychia sans effort. C'est la différence essentielle entre le quiétisme et l'hésychasme.

Entre le dualisme platonicien et le monisme biblique, le docteur hésychaste fait un choix résolu: l'homme n'est pas un esprit emprisonné dans la matière et

⁴ V. Lossky. *À l'image et à la ressemblance de Dieu*. Aubier-Montagne, 1967. 34. Trad. russe: В. А. Рещикова. М., 1995.

aspirant à sa libération, mais un être qui, par son caractère composite même, est appelé à établir sur la matière et l'esprit, dans leur indéfectible union, le Règne de Dieu. Ces vérités chrétiennes essentielles ont été proclamées et approuvées par l'Eglise d'Orient à l'un des moments les plus critiques de l'histoire du christianisme. La victoire du palamisme acquiert ainsi une valeur permanente: la vie spirituelle fait accéder l'homme de l'image à la ressemblance de Dieu dans une perspective plus optimiste que pour saint Augustin.

La tradition hésychaste se diffusa dans l'Europe orientale et jusqu'en Russie. Elle y exerça une profonde influence, non seulement dans le domaine spirituel mais aussi sur les plans liturgique et social demandant le souci des pauvres de la part des gouvernants, le refus de la part des moines de posséder des biens ecclésiastiques. La Russie a adopté cette philosophie, elle l'a repensée, et a montré un curieux développement social et culturel, au centre duquel se trouvait un nouvel idéal de l'homme qui a pour but de vivre en communion avec Dieu. Toute cette époque est caractérisée par l'aspiration à l'éternité, par l'effort pour s'élever vers Dieu. C'est l'âge d'or de la sainteté russe, le moment où le monachisme connaît une éclatante renaissance, où la culture et l'art s'épanouissent autour des monastères.

La sainteté exprime «l'image restauré de Dieu». Être saint, c'est être plein de grâce, de lumière divine. La lumière divine est la substance même de la Transfiguration: c'est la qualité réelle de «ceux qui ont purifié leurs cœurs» – les saints. L'ambiguïté de la racine *svet* (свет – lumière / monde), vaut pour l'ensemble des langues slaves, et se fonde sur la cosmologie antique qui caractérise le monde comme un espace défini par la lumière. Un autre trait distinctif du concept slave de lumière tient à la consonance quasi étymologique entre *svet* (свет – lumière / monde) et *sviatost'* (святость – sainteté) qui s'enracine dans la théologie orthodoxe de la lumière non-crée. La consonance de la lumière et de la sainteté est amplement corroborée par la théologie orthodoxe et sa doctrine des puissances ou énergies de Dieu qui remonte à Denys l'Aréopagite.

Étymologiquement, sainteté signifie séparation: il s'agit d'une séparation du péché. Tout d'abord, il ne faut pas confondre sainteté divine et sainteté du monde ou des hommes. Nous avons là deux registres ontologiquement différents. «Dieu est Saint» signifie que Dieu est totalement séparé, totalement Autre, totalement inaccessible, c'est la «transcendance» des théologiens. La sainteté est une valeur absolue de l'essence infinie divine. Par contre au niveau du monde créé, la sainteté n'est pas un état acquis et stable, mais une dynamique de l'être, un effort d'élévation, de séparation liée à la conscience et la liberté de l'homme.

«Soyez saints parce que je suis saint» (Lévitique 11:45). Lorsqu'il s'agit des personnes, le *Nouveau Testament* accentue plus que l'Ancien la notion de sainteté intérieure, imitant la pureté positive et parfaite qui appartient à Dieu. Le saint est celui qui non seulement est consacré à Dieu mais s'unit à lui par la pureté de la vie, la pratique de la vertu et la fuite de tout mal. Modèle de toute perfection, Jésus

a enseigné cette sainteté de vie dont il est à la fois l'initiateur et le consommateur: «Vous donc, soyez parfaits comme votre Père céleste est parfait» (Matth. 5:48).

La sainteté n'est pas donc un état mais un mode d'existence qui se réalise en ancienne Russie sur le plan personnel et sur le plan du pays. Cette dynamique de l'homme et de toute la société russe vers l'éternité et vers la sainteté explique la très grande influence qu'exercent l'Eglise et les monastères sur la vie et sur la culture du pays. L'Eglise orthodoxe, unissant spirituellement le peuple russe à l'aide de la philosophie des Hésychastes, était le défenseur du pouvoir. C'était non seulement la consolidation de l'état où les Hésychastes étaient actifs socialement et politiquement, mais ils ont donné aussi, dans leur enseignement théologique, les principes du nouvel idéal de l'homme qui travaillait en faveur de l'État.

Le moine russe est signe de la présence de Dieu au milieu de son peuple, humble intercesseur pour ses frères, prêcheur parmi les pécheurs, mais témoin, aussi, du pardon et de la miséricorde de Dieu. Dans la tradition byzantine, les moines sont des «morts au monde», le monde ne doit pas avoir d'emprise sur eux.⁵ Un trait particulier à l'hésychasme des XIII^e et XIV^e siècles est que le monachisme est conçu comme une mission prophétique dans et pour le monde et non seulement comme un moyen de salut individuel. Isidore, futur patriarche, disciple de Grégoire le Sinaïte, avait reçu une directive de son père spirituel, Grégoire le Sinaïte: il devait rester dans le monde et servir d'exemple à ceux qui vivent dans le siècle.⁶

Dans la tradition russe, les moines gardent un rôle similaire et une fonction prophétique. Les moines ne sont pas coupés du monde. Ils sont le lien entre Dieu et les hommes, comme un pont entre le ciel et la terre, des médiateurs qui intercedent en faveur des humains. Donc, la sollicitude du moine à l'égard de ce monde qu'il a quitté, mais dont il demeure solidaire, reste un trait caractéristique de la vie russe.⁷ L'idéal religieux de l'homme est tout intérieur qui correspond à l'enseignement des Hésychastes, mais qui est lié en ancienne Russie à la présence au monde, au service social.

Les oeuvres littéraires reflètent aussi cette atmosphère spirituelle propre qui a régné en Russie, dans les monastères surtout, sur la perfection morale et l'égalité spirituelle, proche de celle qui a entouré la société des premiers chrétiens aux temps apostoliques. Les moines, par leur présence et leur action, sont la référence religieuse: c'est à partir de là qu'est née et s'est développée la légende du moine-héros qui voue son existence au service de Dieu en s'appliquant à se perfectionner, à se libérer des passions et des vices humains; il se consacre à un idéal

⁵ A. Ducellier. *Les Byzantins, histoire et culture*. Paris, 1988. 55.

⁶ J. Meyendorff. 54.

⁷ Certes, les débuts du monachisme russe ont connu la tentative de diriger la vie du moine vers un idéal athonite, anachorétique, entièrement séparé de ce monde. Mais cette tentative échouera, malgré la profonde spiritualité et la vie ascétique exemplaire de son initiateur, saint Antoine.

élevé de devoir, de bien, de justice et se soucie également de problèmes de société. C'est cet idéal qui se réalise concrètement dans la littérature hagiographique.

L'hagiographie est le genre le plus caractéristique de l'époque où la dynamique vers la sainteté se manifeste le plus tôt. La Russie ancienne a hérité de Byzance une riche tradition hagiographique. Le récit hagiographique appartient à un genre littéraire traditionnel particulier, et il répond à un certain nombre de règles précises: l'hagiographie de la Russie ancienne avait pour but de perpétuer le souvenir de personnages exceptionnels par leur comportement, leurs actes et leur pensée, et d'en cultiver la célébration afin d'éduquer la population. Les vies de saints n'ont pas un but historique ou poétique mais plutôt religieux, éducatif et moralisateur. L'élément essentiel, c'est le message religieux, le caractère édifiant du récit.

Dans l'Occident et dans l'Orient, le genre hagiographique comporte sa part de convention. Les vies de saints donnent l'exemple des premiers chrétiens et le triomphe du Bien sur le Mal. Plus tard l'idée de sainteté de vie est élargie: la pratique de l'ascèse héroïque ou l'accomplissement des devoirs et le travail persévérant rend l'homme digne de la couronne spirituelle (1. Cor. 9:25, 1. Pierre 5:4). Dans l'Occident et dans l'Orient, les événements et les situations se répètent, les personnages se ressemblent un peu, tendant à constituer des archétypes fixés dans la mémoire collective. Par ailleurs, leur conception et leur représentation sont différentes.

Le mot «hagios» signifie en grec saint. Dans l'Occident la vie de saints est désignée par le mot «légende». «Legenda» signifie en latin «ce qui doit être lu» et inclut toute lecture. Dans l'Orient la vie des saints est destinée au chant, parce qu'elle est intégrée à la liturgie. Elle a pu accompagner, dans l'église, une procession en l'honneur du saint. Dans l'Occident l'emploi de l'écrit hagiographique n'est pas strictement liturgique et, dès ses origines, l'hagiographie contenait pêle-mêle les biographies réelles ou légendaires de saints indiscutables ou fictifs et les miracles illustrant la puissance de ces élus. Ces biographies s'enrichissent vite de l'apport folklorique, et avec les premiers Mystères la vie du saint se met en théâtre.⁸

La rupture avec Byzance, l'érection du Filioque en dogme de foi (1215), l'uniformisation de la vie monastique et liturgique (usage exclusif de la règle de saint Benoît et du latin), la conformisation des institutions ecclésiastiques aux institutions politiques ou la promotion d'un certain humanisme constituent autant d'innovations qui remettent virtuellement en cause non seulement l'intégrité formelle de l'hagiographie, mais aussi sa fonction spirituelle en tendant à la couper de ses racines traditionnelles et à l'enfermer dans un augustinisme⁹ appelé à se systématiser.

⁸ J. C. Payen. *Littérature Française I. Le Moyen Age*. Arthaud, 1990. 93.

⁹ Tant que l'Occident avait envisagé l'ascèse, conformément à la tradition patristique, comme une synergie de la nature et de la grâce, comme une coopération du libre effort de l'homme et des

Au sein de l'Eglise orthodoxe, en revanche, jamais l'audience de l'hagiographie n'a décliné. En dépit, ou peut-être à cause, des querelles théologiques et des crises politiques, celle-ci a toujours exercé pleinement sa fonction didactique: avec la liturgie et l'icône, elle est restée l'un des trois principaux vecteurs de transmission du dogme vécu. Elle poursuit son objectif séculaire: rendre présent, grâce au récit de ses épreuves et de ses exploits, un homme déifié par la grâce.

On définit chaque genre, selon ses lois propres et selon son écriture spécifique (l'écriture impliquant un contenu, une matière, et donc des éléments idéologiques particuliers). Tandis que dans l'Orient l'hagiographie, étant une icône verbale,¹⁰ a ses normes strictes, dans la culture occidentale elle ne s'est jamais enfermée ni dans une forme précise ni dans un cadre idéologique donné. Mais il ne faut pas oublier que les deux parties séparées du monde chrétien remontent toutes deux à une commune tradition patristique et, finalement, à une commune Ecriture. Le problème des rapports synchroniques entre l'Écriture sainte et l'hagiographie (la tautologie que constituent ces deux termes est plus qu'un hasard étymologique) se pose forcément pour chaque période et chaque *Vie* en particulier.

La littérature hagiographique de la Russie Ancienne franchit une grande étape avec Épiphanie le Sage. Il a écrit les vies de saint Étienne évêque de Perm et du Père Théophore Serge de Radoniège grand-père du monachisme russe. Ces deux «vies» reflètent d'une certaine façon la montée chez le peuple russe du sentiment national, suscité par l'invasion tataro-mongole et donnent le modèle de l'homme transformé par la grâce. On trouve dans les «vies» de ces deux personnages, l'un évangélisateur des Zyrianes de Perm et de sa région, l'autre fondateur du monastère de la Trinité, l'idée qu'ils sont au service de la terre russe. Ils s'efforcent l'un et l'autre, par leurs idées et leurs actions, de servir les intérêts de leur patrie, d'être utiles à la société et à l'État russes.

Saint Étienne est l'image même du religieux exemplaire, que la sérénité ne quitte jamais et dont l'existence est lumineuse depuis la naissance jusqu'à la mort. Le Père Théophore Serge de Radoniège incarne l'idéal du nouvel homme d'Église: l'idéal de «l'homme interne» mais actif de l'époque. Il avait une source: la spiritualité cénobitique, caractéristique de la vie commune, préparée par saint Pachôme et développée surtout par saint Basile le Grand. La beauté de la vie commune est l'épiphanie de la vie intérieure et de prière du moine, à l'image de la communion trinitaire, selon l'intuition de Serge de Radonège. Au centre de cette spiritualité se trouvent l'humilité, la solitude contemplative orientée vers la purification de l'esprit et l'union avec Dieu dans la prière perpétuelle, et l'amour – in-

énergies divines, ses hagiographes avaient décrit avec soin le martyre quotidien que s'inflige le chrétien aspirant à la déification. Dès lors que l'Occident, suivant Augustin, amoindrit les capacités de la nature en vertu de la souveraineté de la grâce, ses hagiographes auront tendance à présenter le saint comme un être d'élite, promis dès sa naissance à l'exercice spontané des vertus.

¹⁰ V. Lepahin. *Az ikon funkciói*. Szombathely, 2001. 101.

séparablement vertu de l'homme et participation à la grâce créée, – l'amour pour Dieu et pour le prochain.

La vie de Serge de Radoniège fut toute entière vouée à la Sainte Trinité. C'est Elle qui fut l'objet de sa contemplation, la source de sa vie intérieure comme de son service parmi les hommes. Il réalisa en lui-même «a paix qui dépasse toute intelligence», et il fit rayonner cette paix autour de lui; il s'efforça de réaliser partout l'unité à l'image de la Trinité, en commençant par sa communauté monastique et en allant jusqu'à la vie politique russe de son temps.¹¹

Épiphane le Sage manifeste par les instruments stylistiques la sainteté et l'héritage spirituel de Serge de Radoniège, cette pacification intime qui s'étendait à tous ses domaines d'activité, cette unité d'amour à l'image de la Trinité divine dont l'expression artistique suprême reste les triades – le développement triple de la pensée.

Le texte des deux vies est écrit par Épiphane dans un style très riche avec des mots ornements et des formules choisies: énumérations, répétitions binaires et ternaires, synonymes et antinomies, épithètes métaphoriques et redondantes, métaphores symboliques, comparaisons, expressions hyperboliques, sublimation des valeurs y abondent.

On trouve un tel abus de la rhétorique, si riche, si baroque, si démesurée, si ornementée dans le style savant flamboyant français du XV^e siècle. On s'efforce alors de transposer le rythme, l'ampleur, la syntaxe élaborée, le vocabulaire abstrait, scientifique, technique de la prose latine. Mais la production poétique des grands rhéteurs français s'épuise à la recherche de la virtuosité formelle. Ils ne s'intéressent qu'aux formes extérieures de la poésie.

En Russie, la base de ce nouveau style nommé «tressage de mot ornementé» est l'enseignement théologique des Hésychastes qui voient l'essence du phénomène dans le mot qui l'indique. Par conséquent, avec la force créatrice du mot, du verbe, du «logos», ce style se concentre sur l'expressivité et sur l'interprétation verbale équivalente à la substance de la sainteté.

Épiphane le Sage caractérise saint Étienne de Perme par l'énumération des traits idéaux de l'évêque: *L'évêque doit être un homme à qui l'on n'a rien à reprocher, il faut qu'il soit sobre, convenable, capable d'enseigner. Il ne doit être ni buveur, ni violent, ni arrogant mais juste et pacifique. Il ne doit pas être colérique, ni flatteur, ni attaché à l'argent...*¹² Étant tirés de la Bible (1.Timothée 3:2–3 et Tite 1:7–11), les attributs qui qualifient les traits marquants de l'évêque sont beaucoup plus forts et expressifs. Dans le texte original on peut voir les rimes des terminaisons. Les formes affirmatives et négatives alternent qui obéissent à un certain rythme.

¹¹ L. Ouspensky. *André Roublev* // «Contacts». 1960. № 32.

¹² *Žitie Stefana, episkopa Permskogo*. Heidelberg, 1959. 60.

Le sommaire des vertus de saint Serge, selon S. Averintsev, fait penser aux caractéristiques de saint Benoît de Nursie, père du monachisme d'Occident, présentées par saint Grégoire le Dialogue.¹³ *Calme, douceur, taciturnité dans la parole, humilité, absence de colère, simplicité sans artifices, un amour égal pour tous les hommes, jamais courroucé, jamais engagé dans une dispute, jamais il n'offensait, jamais il ne se permettait faiblesse ni dérision...*¹⁴ On pourrait avancer qu'il s'agit d'un topos, d'un lieu commun, d'une énumération habituelle de vertus convenant à un moine. Cela est vrai et faux. Les visages de la sainteté, même de la sainteté monastique, sont divers. La stylisation iconographique retravaille à sa manière la figure physionomique du saint, l'harmonise avec la norme convenue, avec une certaine «idée» au sens platonicien du mot. Mais elle n'élimine pas le portrait. Dans l'hagiographie russe la figure du saint est alors en même temps universelle et individuelle. Il est l'étalon des normes éthiques. Mais il n'est pourtant pas stéréotype. L'idéal n'est que le moyen de la mesure de l'homme. Sa vie n'est pas simplement une biographie, c'est l'hagiographie, c'est-à-dire la vie sainte.

Épiphane s'attarde sur la psychologie des personnages, rapporte leurs pensées et leurs monologues intérieurs. Par conséquent, les héros des créations de l'époque sont actifs, concrets. A l'impassibilité fait place l'expression, à l'impersonnalité une réalité concrète. L'artiste, cultivant la dimension psychologique, veut restituer les sentiments, les pensées, les mœurs des héros, et en même temps les investir de spiritualité. A toute cette représentation et structure concrète, l'artiste veut, d'autre part, donner l'exubérance du langage et du sentiment, et l'émotivité, ce qui fait totalement différer sa manière expressive du style figé et abstrait du XIII^e siècle. Cette éloquence philosophique est sensible à une morale de l'intériorité et a pour but de prouver que les saints représentés possédaient l'intégrité harmonieuse de la personnalité, un équilibre intérieur. Donc, les procédés de la langue rendent aussi un humanisme chrétien extraordinaire.

On doit remarquer que dans un contexte culturel différent et dans des circonstances historiques très particulières, la vie religieuse byzantine et russe de cette époque suit un cours qui n'est pas très différent de celui de l'Occident contemporain: parallèlement aux progrès d'un humanisme profane plus ou moins païsan, un mouvement de réveil spirituel et de maximalisme chrétien se manifeste dans les milieux monastiques, et exerce une grande influence. C'est lui qui triomphe finalement en Orient et ce triomphe a permis à la chrétienté orientale de survivre sous le joug tartare en Russie, ou turc, en Byzance, mais de demeurer longtemps étrangère à la grande crise de sécularisme que la Renaissance avait provo-

¹³ S. Averintsev. *Saint Benoît de Nursie et saint Serge de Radoniège* // En souvenir de Sergeï Averintsev. «Europaica Bulletin». March 12, 2004. № 36. 1994.

¹⁴ *Житие Сергия Радонежского* // Памятники Литературы Древней Руси XIV – середина XV века. М., 1981. 306.

quée en Occident.¹⁵ D'autre part, la chrétienté byzantine a pu promouvoir dans les pays slaves, surtout en Bulgarie et en Russie, une large réforme liturgique et un réveil de la spiritualité traditionnelle qui se montrent dans toute la culture.

Les humanistes occidentaux préconisaient une sorte d'autonomie de la raison humaine, son indépendance par rapport à un Dieu qu'ils concevaient comme une impénétrable et inaccessible Essence. L'union entre Dieu et l'homme ne jouaient plus un rôle déterminant dans leur pensée. L'homme est ici un individu indépendant et actif, placé au centre de toute question. Quant aux hésychastes, ils défendaient une conception du christianisme qu'ils avaient héritée des Pères et qui ne laissait aucune forme de l'activité humaine en dehors du domaine de l'action de Dieu. L'Eglise orthodoxe byzantine, en approuvant la doctrine palamite en 1351 a solennellement condamné le sécularisme des Temps Modernes, en lui opposant un idéal humaniste proprement chrétien.¹⁶

La fin brutale que les événements ont imposée au développement théologique de l'Orient chrétien au XV^e siècle n'a pas permis aux décisions du XIV^e de porter tous leurs fruits. L'hésychasme byzantin était un réveil spirituel qui touchait à tous les aspects de la vie chrétienne: la perfection intérieure de l'homme, ce qu'il a mis au centre du monde, aussi bien que la vie sacramentelle ou le témoignage social. Sa pensée constitue un progrès dans la libération progressive de la théologie chrétienne orientale par rapport à l'hellénisme platonicien, mais sa victoire définitive a constitué un refus de la nouvelle civilisation humaniste que l'Occident était en train d'adopter. A la même époque, en Occident, une philosophie nominaliste préparait le sécularisme des Temps Modernes et posait les fondements doctrinaux de la Réforme protestante. En approuvant la pensée du palamisme, l'Eglise byzantine a tourné résolument le dos à l'esprit de la Renaissance.

Cet héritage culturel était transféré à Moscou où, s'unissant aux traditions russes, il engendre un nouvel idéal de l'homme. L'homme y est aussi actif, exemplaire, non seulement dans le domaine de l'action de Dieu, mais socialement aussi avec une présence dans le monde, au service des autres, du peuple, de la communauté et de l'individu. Cet homme, restant en synergie avec Dieu, a un visage abstrait, créé selon le visage de Dieu. Cet homme est au centre de la pensée de l'époque, avec sa vie interne, avec ses traits extraordinaires et individuels. Il est intégré tout entier dans la vie active. Dans son effort vers de nobles idéaux, il ne perd jamais la capacité de considérer le monde avec bienveillance, avec sympathie, sans que cet effort l'amène à mépriser la chair mortelle, à le combattre comme la faisaient les ascètes.

Cet «humanisme» de la culture russe nous fait penser à la Renaissance. Plusieurs chercheurs considèrent cette époque comme une Pre- ou Proto-rennaissance. Mais cette époque, malgré le développement politique et culturel, était encore in-

¹⁵ J. Meyendorff. 40.

¹⁶ Voir J. Meyendorff. 43.

stable, pleine de contrastes. On est frappé par le contraste marqué entre la cruauté de la vie russe féodale d'un côté, et la noblesse et l'élévation de sa culture de l'autre. Cette instabilité fait naître l'importance du facteur humain dans la dynamique des intérêts de la société et de l'individu. C'est dans la culture, comme dans un modèle préliminaire que le peuple russe exprimait ses espérances et ses aspirations, ses idéaux sociaux, moraux et religieux. Selon son poids tout cela peut être considéré comme une renaissance, mais ce n'est pas identique avec la Renaissance. Ce sont les résultats d'autres circonstances historiques que celles de l'Occident. Le nouvel idéal et la nouvelle représentation de l'homme marquent en Russie la grande époque d'un Moyen Âge mûr.

On doit distinguer ici un humanisme théocentrique, celui de l'Orient chrétien, et un humanisme anthropocentrique, celui de la Renaissance et du monde moderne qui implique une conception naturaliste de l'homme et de la liberté. Pour l'humanisme de la Renaissance, comme pour Protagoras, l'homme est la mesure de toutes choses. L'Orient chrétien, pendant plusieurs siècles, n'a travaillé que pour bâtir un immense escalier reliant la terre au ciel, sur lequel l'humanité pût monter au Paradis.¹⁷ La Renaissance a détruit cet escalier qui montait au ciel. Elle avait été préparée par l'enchaînement de plusieurs extraordinaires nouveautés: la découverte de la terre par les grandes explorations géographiques, la découverte du ciel par l'astronomie scientifique. En Occident, arrivé aux portes du Paradis par l'immense escalier du Moyen Âge, brusquement l'esprit humain se retourne, redescend sur la terre, résolu à l'explorer, à conquérir ses trésors, à déchiffrer l'énigme de la vie et de l'Histoire. À mesure que la pensée humaine pénétrera les secrets de la nature et de l'humanité, la parole sacrée perdra sa force, la domination par le prestige surnaturel s'énervera, l'aspiration à la sainteté déclinera.

¹⁷ Cette spiritualité prend sa source de l'œuvre de saint Jean Climaque, l'Échelle du Paradis qui approfondit le sens de l'ascèse.

РУССКИЕ ТЕМЫ В СТАРЫХ ВЕНГЕРСКИХ КАЛЕНДАРЯХ

Агнеш Дуккон

(Dukkon Ágnes, Budapest)

В новой Европе календари являлись самым популярным изданием своего времени. Их возникновение относится к IV веку, т. е. ко времени раннего христианства. Первый календарь в форме книги (а не свитка), т. н. календарь-кодекс появился в 354 году под редакцией Фурия Дионисия Филокала. Его строение стало образцом, по которому составлялись сначала рукописные, а затем и печатные календари последующих столетий. А хроника и хронологические данные и в XVIII веке оставались важнейшим структурным элементом календарных изданий. Венгерские календари составлялись по центрально-европейским, и, в первую очередь, по немецким и польским образцам. А это в свою очередь означало, что функция хроник была тождественной: передача некоторых исторических сведений грамотным слоям общества. Первый период книгопечатания характеризовался довольно узким кругом читающей публики, поэтому календари изготавливались скорее для элиты. Однако уже через 150–200 лет их издание приобрело массовый характер, а сообщаемая в них разнородная информация играла ту же роль, что и, начиная с XVIII века, пресса. Эти изменения отражаются в календарных хрониках следующим образом: вначале сообщаются события давноминувших времен, но чем ближе ко времени издания, тем больше в них подробных описаний современных политических и общественных событий. В венгерских календарях особенно интересны заметки на русскую тему, считавшиеся в то время редкостью. В центральной Европе, а значит и в Венгрии составители календарей располагали относительно малой информацией о Русском государстве.

Долгое время источником знаний о русском народе служили два произведения XVI века. Одно из них – книга итальянского епископа Пауло Джовио (Paulus Jovius) *Moskovitanum libelius*¹ 1527 года, где содержатся географические сведения о Новгороде, Владимире, Москве, Риге и Вильно. Книга достаточно подробно рассказывает о православной религии, литургии, а также о законах ведения войны, повседневной жизни и обычаях русских. Другим источником являлись пережившие несколько изданий и впервые выпущенные в 1547 году, путевые заметки австрийского дипломата Сигизмунда Гер-

¹ OSZK. Ant. 2392.

берштейна (1486–1566) под названием *Moskoviter wunderbare Historien*². В базельском издании этих записок 1567 года уже находят свое место более поздние описания путешествий по России, которые присутствуют здесь в качестве заметок или приложений. Книга Герберштейна сыграла большую роль в распространении топосов о русских в Европе XVI–XVII веков. В частности автор дает довольно много информации об Иване Грозном, а его жестокость представляет топосом «Божий бич» в соответствии с давним историко-географическим стереотипом русского деспотизма. Вследствие этого еще в XVII веке в Европе существовали представления о русских как варварах, которыми правят деспотичные и беспощадные властители.

Литературное отображение этого мы находим в эпической поэме польского писателя Самуэля Твардовского (*Wladislaw IV*, Lesno, 1649). В первой части своего пространного произведения он достаточно подробно рассказывает о сражениях русских с татарами, завоеваниях Ивана I, а затем и его сына Василия Ивановича. Подчеркивая жестокость Ивана Грозного автор называет его «tirannus», но в то же время выделяет и то, что царь потерпел поражение от польского короля Стефана Батория под Псковом. Твардовский пишет также о правлении Бориса Годунова и о последовавших за ним, десятилетиями продолжавшихся военных стычках русских с поляками.

Другое эпическое произведение Твардовского *Wojna domowa* (издание posthumus Калис, 1681³), созданное в 1660 году, продолжает ряд не очень лестных сообщений о русских. В данной работе мы считаем важным обратить внимание на эти два произведения польского автора потому, что здесь частично сохраняются топосы XVI века о России, которые затем в XVIII веке, в результате венгерско-польских связей, становятся известными в венгерской исторической и популярной литературе. В качестве примера последней приведем изданный в 1631 году в Бреслау (Вроцлав) календарь Давида Фрëлиха,⁴ в котором мы находим очень подробные сведения о русских. Здесь же имеются и вышеупомянутые географические и исторические данные, т. к. Фрëлих в числе прочих источников использовал книги Джовиуса и Герберштейна.

Именно поэтому заслуживает публикации сообщение в комаромском календаре 1711 года, в котором пишется о Петре I и о русско-турецкой вой-

² S. Herberstein. *Moskoviter wunderbare Historien*. Bazel, 1567. OSZK. Ant. 1510. В этом издании можно прочитать вышеупомянутое произведение Джовио в немецком переводе.

³ Один экземпляр этого издания находится в Государственной Библиотеке им. Сечени – *P.o.rel.* 40 под номером 600769. Это дает возможность предположить, что в Венгрии второй половины XVII века это произведение могло быть источником формирования негативного представления о русских.

⁴ Об этом см. А. Дуккон. *Российская тематика в одном календаре XVII в. и некоторые вопросы изучения творчества Зриньи* // „Studia Slavica Hung.” 43. (1998) 251–264; Dukkon Á. *Egy mondat az oroszokról. Irodalom és politika kapcsolatai Kelet-Európában a 17. század derekán* // „Irodalomtörténeti Közlemények”. 2002/3–4.

не, а также исключительно положительно оцениваются политические и культурные стремления русского царя. Кроме этого, в изданиях календарей с 1705 по 1722 годы подробно описывается освободительная борьба Ференца Ракоци. Но здесь больше внимания уделено победам императорских войск. Календарь 1711 года был составлен в Левоче (Словакия). Иосиф I подарил привилегию его издания в Комароме Иштвану Телтеши и тот описанием этих побед, вероятно, хотел выразить лояльность по отношению к императору. Известно, что в обреченной на поражение борьбе Ракоци стремился заручиться поддержкой именно Петра I. Считая неприемлемыми условия мира, поставленные габсбургским двором, он начал переговоры с русским царем. Однако Петр, занятый турецкой кампанией, не смог оказать нужной помощи. Особенность сообщения состоит в разнице оценок: в то время как Ракоци и борьба куруцев освещается негативно, политика русского двора и сам царь представлены в положительном свете, несмотря на то, что Ракоци в то время считался союзником Петра.

A' diadalmaskodó Moszka Czár a' maga népeinek ky mívelésére mindent el követ. Orszagibul a' ki mivelt Nemzetek közbe Csoportosan küld ki, és ezekbül Orszagiban tudóssokat vitet, tudományokat és nyelveket tanultat, a maga nyelvére sok szép könyveket fordittat, s tetet közönségesse, népét mind mezeit, mind hazait, a nagyobb szövetség gyakorlásáért németssen öltözteti, s tanitattya, és edgy szoval minden reghi es ujj dicheretes példákat követ vagj meg is gyöz, azoknak confusiojara a' kik barbarus módra, alig vagyon valami szép, jó és szükséges a' külső ki miveltőbb Nemzetek között, a' mit meg ne vetnének, ha a' magok el parragosodott vagy talám eléggé kimívelve még nem volt hazájában mását föl nem talállyak.⁵

Точка зрения на Россию и русских, выраженная в этих словах заслуживает внимания, т. к. показывает, что хроникер располагал не только новейшей информацией о современных политических событиях, но был осведомлен о культуре некоторых стран, а также сложившемся о них мнении в других государствах. За пятьдесят лет до этого Миклош Зриньи в своем воззвании *Лекарство от турецкого опия* (*Az török áfium ellen való orvosság*) так писал о русских: ...народ этот – грубый и невежественный, их ведение войны никчемное, доблесть смехотворная, политика вдорная, государство тиранническое⁶ (*az ő népük goromba, az ő hadakozásuk semmirekellő, vitézségek neveltséges, politikájok ostoba, birodalmok tyrannis*). Миклош Зриньи свидетельствует, с одной стороны о распространенном в Европе XVI века отношении к русскому народу, а с другой, об укоренившихся и медленно меняющихся местных представлениях о характере некоторых народов. И наконец, Зриньи мог позаимствовать эту картину, как указывалось выше, из современной ему польской среды. Ко времени изготовления комаромского календаря

⁵ *Ujj Kalendarium 1711-re*. Komárom, MOL, P 566.cs. XLIII/a. E6/b lap.

⁶ *Zrínyi Miklós prózai művei* // Zrínyi-Könyvtár I. Bp., 1985. 213.

отношение к России изменилось, и в течение всего XVIII века мнение о реформах Петра, о его усилиях по европеизации страны и народа явилось таким же расхожим, как и осуждение варварства двух минувших веков. Формирование подобных представлений (положительных или отрицательных) о некоторых странах часто было связано только с личностью монарха. Таким образом, правление Ивана Грозного более чем на сто лет окрасило в мрачные тона картину западно-европейских представлений о России. И наоборот, фигура Петра I, и его деятельность в глазах Запада символизировали уничтожение варварства, более культурные мораль и обычаи, распространение наук, в то время как в тени оставались его жестокость и беспощадность к противникам, угрожавшим его власти и его устремлениям. Под влиянием этой положительной пропаганды возникла историческая работа *Historiarum Poloniae ab excessu Vladislai IV ad pacem olivensem usque*, написанная польским автором Лаврентием Рудауским в 1660 году, во времена правления Яна Казимира. Л. Мизлер издал ее в 1775 году, со своими примечаниями. В примечаниях он выражает оценку русских, схожую с той, которую мы находим в комаромском календаре 1711 года. По поводу сложившемся о них мнении как варварском народе, он отмечает, что в допетровскую эпоху отношение культурной Европы к России было отрицательное, но если бы Рудауский жил в середине XVIII века, он вероятно удивился бы, каких успехов достигли русские в просвещении.⁷

В заключении хочется подчеркнуть, что календарные хроники, сообщавшие не только о важных событиях прошлого и современности, но и сведения о некоторых народах, несли на себе отпечаток отношения составителя-издателя к политике и религии. Оно выражалось иногда в завуалированной форме, иногда же в форме открыто высказанного мнения. Часто источниками хроник служили исторические труды и их календарные варианты, когда речь шла о древних временах. На сообщения о недавно прошедших и современных событиях оказывали влияние собственный опыт хроникера, а также коллективная память и распространенные в то время представления.

⁷ *Quantum miraterur Rudauskus a mortuis exitatus videns Moschos nostris temporibus comotos, literatos, elegantes. Quantum stupeat eandem gentem, cui Vladislaus IV leges imposuit, Poloniae nunc dare leges posse Iniuria nunc esset Moschos barbaros dicere, qui multis in rebus Polonos, ut ad veritatem dicam, superant, ante Petri magni imperatoris tempora respectu eruditionis caeterarum Europae gentium pro barbaris habiti. // Rudawski. Historiarum Poloniae. Varsoviae—Lipsiae, 1755. 57.*

ДВЕ УТОПИИ:
ВЛАДИМИР ОДОЕВСКИЙ: 4338 ГОД – МОРА ЙОКАИ: РОМАН
БУДУЩЕГО СТОЛЕТИЯ

Жужанна Зёльдхейи-Деак

(Zöldhelyi-Deák Zsuzsanna, Budapest)

Несмотря на то, что утопистические произведения Владимира Федоровича Одоевского и Мора Йокаи были написаны в разные эпохи и что Одоевский изображает XLIV век, а Йокаи XX столетие, между художниками наблюдаются некоторые общие черты. Оба они были авторами романтической прозы, интересовались экзотическими странами, в творчестве обоих появлялась тема будущего своей страны и всего мира, развития техники, науки. С этой точки зрения интересно сравнить незаконченный роман Одоевского *4338 год* (1837–1839)¹ с *Романом будущего столетия*² Йокаи. Последний был написан в 1872–1874 годы, гораздо позже, чем роман Одоевского, но венгерский автор уже раньше, одновременно с Одоевским, стал интересоваться перспективами научного развития. У них были некоторые общие источники, среди прочего, оба художника ссылаются на знаменитого немецкого автора описаний разных континентов мира и естественнонаучных трудов, Александра Гумбольдта и на французского утописта-социалиста Шарля Фурье, поэтический стиль, фантастические визии о будущем которого оказали воздействие на многих писателей, прежде всего на романтиков. По всей вероятности и Одоевский и Йокаи имели представление и о деятельности Эдгара По, весьма возможно, что они знали о шуточном рассказе По, *The Balloon Hoax*, напечатанном в 1844 г. в одной из нью-йоркских газет о воздушном шаре, перелетевшем через Атлантический океан из Америки в Европу.³ Читатели были уверены, что шар действительно полетел из Америки в Европу, так что в газете, чтобы успокоить их, пришлось поместить опровержение. Можно предположить, что Йокаи в *Романе будущего столетия* использовал этот рассказ, но лишил его шуточного характера.

¹ О жизни и деятельности В. Ф. Одоевского см. П. Н. Сакулин. *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*. т. 1. ч. 1–2. М., 1913; В. М. Маркович. *Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма*. Л., 1990. 15–19; М. А. Турьян. *Странная моя судьба... О жизни Владимира Федоровича Одоевского*. М., 1991.

² Об изображении научного, технического развития в романе и об источниках Йокаи см. Zöldhelyi Zs. *Примечания к академическому изданию романа „A jövő század regénye”*. Бр., 1981. т. I. 555–563, 602–626.

³ “Sun”. 13 апреля 1844 г.

И Одоевский и Йокаи считали, что в мире в будущем произойдут великие изменения, в чем важную роль будет играть авиация. Йокаи в первый раз в 1853 г. упоминает об авиации в небольшой статье.⁴ Одоевский, как и Йокаи, был уверен в том, что ученые будущего найдут способ изменения климата, преодоления холода, в романах обоих писателей Земле угрожает столкновение с кометой, которое удачно предотвращается. В романе Одоевского люди имеют только смутное представление о далеком прошлом, например о лошадях, о поездах старого типа. Оба писателя придают большое значение электричеству, и у Одоевского и у Йокаи появляются электрические поезда, невероятно быстро двигающиеся в горах через туннели, созданные рукой человека. По их мнению, в будущем электрические шары и аэропланы станут самыми важными средствами передвижения. Но у Йокаи, в отличие от Одоевского, воздухоплавание является не просто транспортным средством, в его романе оно играет центральную роль в борьбе против врагов Венгрии. У русского писателя люди носят одежду из эластического стекла. В романе Йокаи изобретается новая материя, ихор, при описании которой художник исходил из основ производства стекла. В XX веке ихором пользуются во всех областях жизни, особенно в технике, и эта материя имеет гораздо большее значение, чем эластическое стекло у Одоевского.

Необходимо отметить, что в возникновении представлений Одоевского и Йокаи о будущем техническом развитии играют роль не только богатая фантазия этих писателей, но и научный опыт эпохи, а также книги и статьи в газетах о новых достижениях науки. Уже в XVIII веке и в первой половине XIX века в свет вышло множество работ о техническом развитии, о появлении самолетов и воздушных шаров в далеком будущем.⁵ Некоторые из них стали источниками вышеупомянутой шутки Эдгара По, а так же его сатирического рассказа *Mellonta tauta* об авиации в США в 2848 году, в котором самолет приближается к Луне и путешественники могут наблюдать деятельность ее жителей.⁶ Йокаи читал статьи об авиации в разных журналах, он мог читать подробное описание истории авиации в шеститомной работе, которая до сих пор хранится среди книг его библиотеки.⁷

В библиотеке Одоевского тоже находится книга об авиации.⁸ В русских газетах печатались сообщения об экспериментах в области создания

⁴ Jókai M. *Találmányok* (Изобретения, 1853). Упомянутое выше академическое издание произведений Йокаи. См. Jókai M. *Cikkek és beszédek* (Статьи и речи) // Jókai Mór Összes Művei. Bp., 1968. IV/1. k. 56–57.

⁵ L. S. Mercier. *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*. 1770; B. P. Enfantin. *Mémoires d'un industriel de l'an 2240*. 1829; É. Cabet. *Путешествие в Икарию*. 1840.

⁶ "Godey's Magazine and Ladies' Book". Philadelphia, февраль 1849 г. Луна фигурирует и в романе Одоевского *4338 год*, где люди совершают путешествия в луну, чтобы приобрести пищу для жителей земли.

⁷ *Das neue Buch der Erfindungen. Gewerbe und Industrien*. Leipzig–Berlin, 1872.

⁸ Г. Ребенштейн. *Основанное на новейших опытах искусство плавать по воздуху* (1837).

воздушного шара, об электрическом телеграфе. Уже в 1830-х годах было известно об изобретении электрического стекла и об изготовлении материи из стекла. Йокаи черпал из книг своей библиотеки информацию об этих вопросах, в записных книжках писателя много упоминаний об источниках по данным темам. Из всего сказанного можно сделать вывод, согласно которому два писателя в своих утопиях часто продолжали такие идеи, о возникновении которых они читали в упомянутых источниках.

Наряду с параллелями бросаются в глаза и отличия между двумя утопистическими произведениями. В романе Одоевского великие достижения научного и технического развития имеют значение только для узкого круга богатых жителей России. Разница между жизнью бедных и богатых XIX века сохраняется и в 4338 году. По мнению писателя, прогресс человечества осуществится почти исключительно только благодаря развитию наук. Он озабочен не столько возможными общественными, сколько космическими катастрофами будущего. В этом отношении Одоевский отличается и от таких западноевропейских авторов утопий, как Л. С. Мерсие или Э. Кабе, и от венгерского писателя Мора Йокаи, в произведениях которого общественные и национальные проблемы играют очень важную роль. Одоевский не без основания считал себя демократом, но в то же время он был и убежденным монархистом. По его мнению, монархия и в будущем будет самой подходящей формой общественного строя. Йокаи же считает, что в настоящую эпоху идеальной является просвещенная, умеренная монархия, но в далеком будущем, когда герои его *Романа будущего столетия* создадут новое государство в новом, далеком месте, где не нужно будет разрушать старую форму правления, республика станет самым подходящим государственным строем. В конце романа руководители этого государства делают даже шаги в интересах создания европейской республики.

...ON THE SHORE OF THE WIDE WORLD I STAND ALONE...

Keats and the language of poetry

Ágnes Péter

(Péter Ágnes, Budapest)

*For György Szőke with many thanks for our
dialogues which started in 1964*

In his essay, “*Что ты значишь, скучный шепот?*”, *The evolution of the language of Romantic poetry* published in 2003, György Szőke discusses the question of how poetic diction was to be completely redefined in order to enable the Romantics to articulate insights never before seen or expressed. In this process of redefinition Zhukovsky seems to be the key figure; Szőke describes him as “a kind of John the Baptist in modern Russian poetry” who “released the language of poetry from the shackles of the neoclassicist norms”, thereby initiating new linguistic norms for a discourse that was going to be an appropriate medium to convey the new ideology and the new aesthetic ideals of Romanticism. To bring out the novelty of Zsukovsky’s language Szőke gives an overview of the intolerant critical responses to the early long poem *Невыразимое* (*The Unutterable*).¹ The title of the poem itself indicates that Zsukovsky is concerned in it with one of the central problems of European Romanticism which can be seen as an implication of the radical shift in the notion of the relationship between language and language user (poet or reader) which occurred somewhere at the end of the 18th century. In 1798, the year that was so crucial in the history of the Romantic Movement in England, Novalis outlines a radically new concept of language in an essay entitled *Monolog*:

“...das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. [...] Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maßstab und Grundriß der Dinge. [...] ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter...”²

Friedrich Schlegel argues in a similar way: truth that is beyond the reach of the poet find an adequate embodiment in the poem because language, by its in-

¹ Szőke Gy. „Mit jelent a suttogásod...” *A romantika költői nyelvének alakulása* // „Mit jelent a suttogásod?” *A romantika: eszmék, világkép, poétika.* é. n. 72–76.

² Novalis. *Schriften* // P. Kluckhohn – R. Samuel (Hrsg.). Stuttgart, 1960–1988. 426–427.

herent nature, is controlled by the World Soul. In his essay, *Über die Unverständlichkeit* (*On Incomprehensibility*, 1800), he promotes a new view of the interaction of language and mind by propounding that the meaning of the poem can never be completely disclosed, because the language of poetry does not submit to the poet's intention, it conforms solely to its own inherent laws. Is communication possible? – he asks, and explains that in the journal *Athäneum* he wanted to point out that:

“...die Worte sich selbst oft besser verstehen als diejenigen, von denen sie gebraucht werden, [...] es unter den philosophischen Worten, die oft in ihren Schriften wie eine Schar zu früh entsprungener Geister alles verwirren und die unsichtbare Gewalt des Weltgeistes auch an dem ausüben, der sie nicht anerkennen will, geheime Ordensverbindungen geben muß...”³

In the Romantic period the growing awareness of the instability of the relationship between conception, articulation and reception is present in England as well, and this instability is often attributed to the instability of the linguistic signs themselves. In his notebook *Anima Poetae* Coleridge, for instance, provocatively says: “Poetry gives most pleasure when only generally and not perfectly understood.”⁴ In *A Defence of Poetry* P. B. Shelley highlights the infinite nature of the hermeneutical process since, in his judgement, the autonomous nature of language subverts the poet's control over the poem:

“All high poetry is infinite; it is as the first acorn, which contained all oaks potentially. Veil after veil may be undrawn, and the inmost naked beauty of the meaning never exposed. A great Poem is a fountain for ever overflowing with the waters of wisdom and delight; and after one person and one age has exhausted its divine effluence which their peculiar relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed, the source of an unforeseen and unconceived delight.”⁵

Discussing the difference between the Elizabethan and the Modern poets Keats complains about the narrow vision of modern poetry in one of his letters, and mentions one of Wordsworth's images in *Lines Written in Early Spring*: “the secret of the Bough of Wilding will run through your head faster than I can write it...” In his recurring speculations about the difference between the Elizabethans and his own contemporaries he seems to suggest that the Elizabethans were able to make use of the polysemous quality of language and thus the sense of totality that their representation of reality creates is an everlasting stimulus for constant re-interpretation, whereas contemporary poets, most notably Wordsworth, try to bind down language to meaning controlled by their egos:

³ F. Schlegel. *Werke in zwei Bänden*. Berlin–Weimar, 1980. Bd. 2. 200.

⁴ *The Portable Coleridge*. New York, 1961. 304.

⁵ P. B. Shelley. *The Defence of Poetry* // D. H. Reiman – S. B. Powers (Ed.). *Shelley's Poetry and Prose*. New York–London, 1977. 500.

“...for the sake of a few fine imaginative or domestic passages are we to be bullied into a certain Philosophy engendered in the whims of an Egotist [?]”⁶

Keats indeed has a unique position among the Romantic poets of England due to his most specific concept of the language of poetry and the poetic tradition. When he started to be interested in poetry in 1814, there were two important linguistic models for him to rely on which had been clearly articulated in theory as well as in practice. First of all there was Wordsworth, universally acclaimed as one of the major voices of the time, aged 44, who must have long forgotten by this time the hostility of the critical reception of the *Lyrical Ballads* and must have been an awe-inspiring authority for Keats at the age of nineteen. Wordsworth meant to empower the language of poetry by replacing the poetic diction of neoclassicism with “everyday language”, and considered spontaneous natural speech as the ideal of the new type of poetry he had in mind:

“The principal object [...] which I proposed to myself in these Poems was to chuse incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men...”⁷

In his lyrical ballads Wordsworth indeed meant to find out how far the language of rustic characters can be employed for poetic purposes. For the second generation of English Romantics, however, it was not so much the lyrical ballads, but Wordsworth’s meditative nature poetry which served as a stimulating standard, where he created the illusion of spontaneous speech by using the educated discourse of his time, exploiting first of all its syntactical patterns and lexis, keeping it as close as possible, however, to the language of immediate sensations.

At the same time Keats found a much more personal stimulus in the initial stage of his career in the poetry and critical assumptions of Leigh Hunt. Being indebted to Hunt in lots of ways, – for instance, for his encouragement, friendship, readiness to share his cultural enthusiasms, – in a spontaneous response Keats accepted Hunt’s authority in artistic questions without any second thoughts for a short time. (As it is fairly well-known, he did not continue to submit to this status of *Hunt’s élève* for more than a year: he was introduced to Hunt in October 1817, and in October 1818, in a letter to Bailey, he already mentions his attempt to dissociate himself from Hunt, and indeed from all direct influences: “that I might have my own unfettered scope.”⁸) In his definitions of the language of poetry Hunt propounds “a free and idiomatic cast of language”, his selection of “natural language” for poetic use is as much an attempt “to liberate poetry from the restrictive, exclusive and aristocratic poetics of neoclassicism”⁹ as Wordsworth’s insistence “on language re-

⁶ R. Gittings (Ed.). *The Letters of John Keats*. London–New York–Toronto, 1970. 61.

⁷ W. Wordsworth. *Preface to Lyrical Ballads* // S. Gill (Ed.). W. Wordsworth. A Critical Edition of the Major Works. Oxford–New York, 1984. 596–97.

⁸ *Letter to Benjamin Bailey* // The Letters of John Keats. 8 October 1817. 27.

⁹ A. Mizukoshi. *Keats Hunt and the Aesthetics of Pleasure*. Palgrave, 2001. 18.

ally used by men” Hunt, however, makes no specific reference to social register, what he wants to adopt is the natural usage of all thinking men:

“...the proper language of poetry is in fact nothing different from that of real life, and depends for its dignity upon the strength and sentiment of what it speaks. It is only adding musical modulation to what a fine understanding might actually utter in the midst of its griefs and enjoyments. The poet therefore should do as Chaucer or Shakspeare [sic] did, – not copy what is obsolete or peculiar in either, any more that they copied from their predecessors, – but use as much as possible an actual, existing language...”¹⁰

Unlike the Russian Romantics, who were thrown upon the necessity to create their own language from nil, in England there was a rich native tradition that could be revived as an antidote against the abstractions of neo-classicists diction. This is shown by Keats’s itinerary: he arrived at the study of contemporary poetry after a crucial, albeit short, initial period that was dominated by his absorbing interest in the Renaissance. He found exquisite delight in the richly decorative language, the easefully flowing musicality of Spenser’s diction which he discovered accidentally and it was this discovery – as it is usually put by the biographers – that made him a poet. Compared to the natural, everyday language of the beginning of the 19th century, Spenser’s language must have been absolutely the opposite of natural, and must have opened up historical horizons that the natural language of Wordsworth or Hunt did not claim to have. After a few experiments in downright imitation, in his first period Keats tried to combine Hunt’s linguistic ideal of natural language charged with strong sentimental effects and the allegorical picture-language and complicated musical effects that he found in Spenser’s narrative poetry. Probably no major poet in the English tradition has ever been so savagely censured upon entering the literary scene as Keats. The critics considered his first (*Poems*, 1817) and second (*Endymion*, 1818) volume disconcerting and dangerous: in a language that was *ad hominem* abusive and degrading he was judged to be absolutely inadequate as a poet: his sentimentalism and sensual eroticism were attributed to his vulgar taste, his prosodic mannerisms were seen as the poetic gestures of someone ignorant of the rules sanctioned by tradition. Coming from a humble middle-class background, he was seen as an ignoramus who had had no access to the privileged education of the social élit, consequently did not know the ancient authors and had no refinement to understand the sophisticated wit of the neoclassicists. After all, as testified by his sonnet *On First Looking Into Chapman’s Homer*, he never read Homer in Greek, and in *Sleep and Poetry*, his first serious attempt to outline his poetic ambitions, he described Pope disdainfully as foreign to the native traditions. His first critics derived his predilection to break the neo-classicist metrical rules and to give a sensuous colouring to his language not only

¹⁰ In op. cit. 20.

from his low birth but also from his radical political views which were usually illustrated by a reference to the first twenty three lines of *Endymion III*.

Apart from the friendly review of Leigh Hunt, in which he calls attention to three young poets of promise, P. B. Shelley, J. H. Reynolds and Keats, and which he published in his own weekly, *The Examiner*, the first review of the 1817 volume and *Endymion* appeared in the conservative *Blackwood's Edinburgh Magazine* in August 1818. The anonymous reviewer described Keats as a politically subversive social upstart, who spread sedition, and who presumed to write about *Endymion* without having read Ovid or Wieland:

"His Endymion is not a Greek shepherd loved by a Grecian goddess; he is merely a Cockney rhymester dreaming a fantastic dream at the full of the moon. [...] [Hunt and Keats] write about Apollo, Pan, nymphs, muses and mysteries as might be expected from persons of their education [...]. No man whose mind has ever been imbued with the smallest knowledge or feeling of classical poetry or classical history, could have stooped to profane and vulgarise every association in the manner which has been adopted by this 'son of promise'." ¹¹

A few weeks later the *Quarterly Review*, another quarterly with Tory sympathies, carried a critique in which Keats was described in the following terms:

"he is unhappily a disciple of what has been somewhere called Cockney poetry; which may be defined to consist of the most incongruous ideas in the most uncouth language." ¹²

His last volume of 1820 received some positive responses. In the *Edinburgh Review*, which by this time assumed a completely Whig attitude, one of the founders of the quarterly, Francis Jeffrey, pointed out: "[The] imitation of our older writers, and especially of our older dramatists [...] has brought on, as it were, a second spring in our poetry; – and few of its blossoms are either more profuse of sweetness or richness in promise, than that which is now before us [...] it is impossible to resist the intoxication of their sweetness."

This emphasis upon the "profuse sweetness" of Keats's poetry will be one of the leitmotifs in the critical history of Keats up till the 70s in the 20th century. Two years after Keats died Hazlitt (who was incidentally also labelled a Cockney in taste as well as in political philosophy by the conservative critical circles) published an anthology under the title *Select British Poets* where he includes, beside Byron and Shelley, Keats, too, in the company of the already canonized few: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Wordsworth and Coleridge. In the Preface to the volume he made the disconcerting element in Keats's poetry even more pronounced: sweetness he had in a great degree, indeed, but he lacked intellectual pro-

¹¹ J. Strachan (Ed.). *A Routledge Literary Sourcebook on The Poems of Keats*. London–New York, 2003. 35–36.

¹² In op. cit. 34.

fundity, Hazlitt seemed to suggest, to give universal meaning to what he absorbed of the world through his acute sensibility:

"He gave the greatest promise of genius of any poet of his day. He displayed extreme tenderness, beauty, originality and delicacy of fancy; all he wanted was manly strength and fortitude to reject the temptations of singularity in sentiment and expression. Some of his shorter and later pieces are, however, as free from faults as they are full of beauties."¹³

The Victorian cult of Keats was actually based upon that "sweetness": it was found his dominant trait but deemed an endearing virtue now: his sensuous pictures and music made him in their judgement a forerunner of Aestheticism. He was seen by the Victorians as the apostle (and martyr) of Beauty, who created an artificial world of perfection "to leave the world unseen" (*Ode to a Nightingale*, l. 19.), to escape from the sordid facts of reality. In Hungary, because of the unquestioned critical authority still enjoyed by the critics of the periodical *Nyugat*, who in their critical orientation were influenced by the assumptions of the Victorians, up to the present day it is Keats the aesthete who haunts exam papers and grammar school textbooks. Although by the time Antal Szerb published his *History of World Literature* in Britain and the United States the assessment of Keats's poetry had radically changed, in Szerb's view Keats was still the solitary genius who pined away because of neglect and his own self-destructive longing for the beautiful. The emphasis in by the middle of the 20th century had shifted from the sensuous to the intellectual aspect of his art, from the escapism in the first phase of his career to "the profound tragic impersonality" of his maturity. The most characteristic critical positions until the 70s can be read in the light of the authoritative pronouncement of F. R. Leavis, who was the first to use the collection of letters not as a source of biographical data but as the documents of the development of Keats's critical intelligence and of his astonishing growth towards a philosophy that shows a combination of clarity of vision and disinterested engagement in the moral dimensions of the human condition, an intellectual growth that went a long way beyond his biological age. Leavis suggests that it is in *The Fall of Hyperion* where Keats eventually found the perfect linguistic and narrative medium to embody the insights of his letters. Though he still maintained that the greatness of Keats's poetry can be found "in the perfection attained within a limiting aestheticism", he distinguishes Keats's aestheticism from that of the *fin-de-siècle* by emphasizing his commitment to moral principles as well as his "strong grasp upon actualities, upon things outside himself".¹⁴ Under the influence of Leavis's Keats-portrait, for a time the dichotomy between escapist aestheticism and profundity of thought was resolved by relegating his early poetry – where "the manly strength and fortitude" were

¹³ In op. cit. 42.

¹⁴ F. R. Leavis. *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* (1936). Harmondsworth, 1964. 221, 223.

missing as Hazlitt had declared – to his “juvenilia” thus dividing his career into two periods and suggesting that the poet, who escaped from actual reality into a linguistic reality that was effeminate, sweet and overwhelmingly rich in pleasurable sensuous details, on the peak of his growth attained pure, classical serenity which was the perfectly adequate medium of his mature philosophy of art and vision of the world. “His yearning passion for the Beautiful”¹⁵ was seen, as had been suggested already by Matthew Arnold, not as the passion of a sensuous and sentimental boy, but as “an intellectual or spiritual passion”.¹⁶ Perhaps it is Earl R. Wasserman who offers the assessment of Keats that is most typical of the middle of the 20th century when he points out “the three coexistent terms that dominate Keats’s deepest meditations and profoundest system of values: the oxymoronic heaven’s bourne (see *Endymion*, I. 295) towards which his spirit yearned; the pleasure thermometer (see his letter to John Taylor, 30 January 1818: the ascent of the mind towards understanding by an ever greater degree of identification with the things outside him), which he conceived of as the spiritual path to that goal; and the self-annihilation (see *Endymion* I. 777–802; his definition of *Negative Capability* in his letter to George and Tom Keats, 21, 27 (?) December 1817; or his definition of the *camelion poet* in his letter to Richard Woodhouse, 27 October 1818), that he understood to be the condition necessary to that journey”.¹⁷

In the late 70s there emerged two completely new modes of evaluating Keats’s poetic career and in their wake the “early phase” of his development has become more and more seen as an integral part of his overall achievement. The new historicist readings (Jerome J. McGann, Marilyn Butler, Marjory Levinson) and the feminist analyses (Margaret Homans, Susan J. Wolfson) have placed his poetry in the macro context of the time and the socio-political milieu in which he worked, and reassessed the linguistic and metrical mannerisms of Keats, considered previously as problematic, even embarrassing, by identifying them with the militant gestures of the middle classes which in a new discourse expressed their radical opposition to the privileges of the elitist, aristocratic high culture supported by canonical traditions and university education. In her book published in 2001 (*Keats, Hunt and the Aesthetics of Pleasure*), Ayumi Miyukoshi defines the “vulgarism” of Keats and the Cockney School as the radically new and subversive discourse of an ideologically close-knit suburban middle-class circle who, simultaneously with clamouring for political reform, “wanted to take a share in (high) culture”.¹⁸ In her judgement Keats remained a poet of sensuous pleasures till the end of his career.

¹⁵ See to George and Georgiana Keats, 14–31 October 1818, to Richard Woodhouse, 27 October 1818. // *The Letters of John Keats*. 158, 171.

¹⁶ Qtd in *A Routledge Literary Sourcebook on The Poems of John Keats*. 44.

¹⁷ Qtd in *A Routledge Literary Sourcebook on The Poems of John Keats*. 47.

¹⁸ A. Mizukoshi. 27.

Keats's romanticism is a category *per se* because of his idiosyncratic concept and use of language. On the one hand, through verbal echoes he is able to evoke a host of varied linguistic traditions which makes his texts detached and removed from the personal, on the other, a sophisticated use of archaisms, the brightness of the pungent words on which he lavished the kind of care that went together with the art of the Renaissance craftsmen, give his language an unusual degree of corporeality which is distinctly different from the ideal of spontaneous speech that e.g. Wordsworth and Byron strove to achieve – distance his voice most emphatically from the discourse of contemporary writing. Up to the end he seemed to display a passionate interest in ways of appropriation: he experimented with the metrical and linguistic effects of the poetry of the past. As testified by statements in his letters, language gratified a quasi-physical appetite in him. In 1817 he wrote to J. H. Reynolds for instance: "I find that I cannot exist without poetry – without eternal poetry – half a day will not do – the whole of it – I began with a little, but habit has made me a Leviathan."¹⁹ This physical desire for sensuous images is often associated with erotic desire in his poems and letters. In the sonnet *On sitting down to read King Lear once again* poetry appears as a temptress whose attraction is sinister and hard to resist:

*O golden tongued Romance, with serene lute!
Fair plumed Syren, Queen of far-away!
Leave melodizing on this wintry day,
Shut up thy golden pages, and be mute...*

In *La Belle Dame Sans Merci* a very typical union is forged between eating, erotic desire and the magic of language:

*She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said –
"I love thee true."*

It is after her speech in a strange language that the knight-at-arms finds himself in her elfin grot and after all the four kisses does he have the terrifying dream about the victims of the fairy's child.

In his journal-letter to his brother and sister-in-law of May 1819, he gives an account of a completely different dream: "The fifth canto of Dante pleases me more and more – it is that one in which he meets with Paulo and Francesca – I had passed many days in rather a low state of mind and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life – I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure to whose lips mine were joined as it seemed for an age – and in the midst of all this cold and darkness I was warm – even flowery tree tops sprung up and we rested on them sometimes with the lightness of a cloud till

¹⁹ *The Letters of John Keats*. 7.

the wind blew us away again – I tried a Sonnet upon it – there are fourteen lines but nothing of what I felt in it – o that I could dream it every night.”²⁰ The sonnet upon the dream seems to describe a process towards an ever greater degree of the loss of personality:

*As Hermes once took to his feathers light,
 When lulled Argus, baffled, swooned and slept,
 So on a Delphic reed, my idle sprite
 So played, so charmed, so conquered, so bereft
 The dragon-world of all its hundred eyes;
 And, seeing it asleep, so fled away,
 Not to pure Ida with its snow-clad skies,
 Nor unto Tempe, where Jove grieved that day;
 But to that second circle of sad hell,
 Where in the gust, the whirlwind, and the flaw
 Of rain and hailstones, lovers need not tell
 Their sorrows – pale were the sweet lips I saw,
 Pale were the lips I kissed, and fair the form
 I floated with, about that melancholy storm.*

In the abrupt opening Keats already speaks in a strange language. Not a single word is said in the sonnet in propria persona: in the first line the speaker already identifies with Hermes, he plays on the reed to put the world asleep so that he could get away to get lost totally in another dimension of reality by suspending his self and submitting completely to the motion of the wind. The “dragon-world”, that is, the reality of time and space, being repudiated, the moment of the consummation of the desire is extended eternally. It is, however, not only the erotic desire that drives him on towards the eternal: he also strives to escape from the task, the obligation to make speech out of words, to make poems out of language: he wants to reach a realm of being where “lovers need not tell their sorrows”. As is well documented by the biographers, Keats tried desperately to “wean himself” from Fanny,²¹ from the destructive passion, because poetry was a more powerful temptress, who enthralled him more irresistibly as long as he did not give in to reality: he ran a self-destructive race in order to be able to realize his poetic ambitions. His own determination “to be among the English poets after his death”²² was an all-exclusive imperative for him. In the sonnet he seems to manage to flee from the world of verbs – *lulled, baffled, swooned, slept, played, charmed, conquered, bereft, fled* – to the world of nouns – *gust, whirlwind, flaw of rain, hail-stones* –, where he hopes to remain in the illusory eternity of floating inertly round and round for ever in the whirlwind. His hunger for sensuous pleasure which is the master passion of his life as his letters as well as his poems show, is eventually

²⁰ *The Letters of John Keats 1814–1821*. H. E. Rollins (Ed.). 2 vols. Cambridge, 1958. 91.

²¹ See his letter to Fanny Brawne. February (?) 1820 // *The Letters of John Keats*. 358.

²² See his letter to George and Georgiana Keats. 14–15 October 1818 // *The Letters of John Keats*. 161.

gratified here, but, of course, this a reality beyond life, it is pale and deadly. It is in this pale and mute passiveness that the ideal language can be found. In the sonnet *When I have fears* the thought of being defeated by time unties him from the obligation of writing and loving, and, like Attila József, released from the obligation of loving, would sit on the shore of tranquillity contemplating the worlds like flowers in the meadow,²³ Keats also can see himself released from the bondage of existence, and attain the calm he has longed for so intensely:

...then on the shore
Of the of the wide world I stand alone, and think
Till love and fame to nothingness do sink.

In October 1819, when he was already far too sick to suppress his fears, when he was already completely exhausted: fully aware of his obligation to complete *The Fall of Hyperion* but unable to write, full of gratitude to his fiancée for her love, but full of doubts about her love, Keats sent a letter to Fanny Brawne which was as tender as it was savagely cruel. Below his signature he wrote three words from Chaucer's *Troilus and Criseyde*: "oh hertè mine! The 'unutterable' can be uttered only in silence: И лишь молчание понятно говорит,"²⁴ says Zsukovsky like so many Romantic poets including Keats, or in a "strange" language as witnessed by this PS: in a strange language that released him from the bondage of self-awareness.

²³ a fehérhabú zöld egek,
fecsegő csillagfellegek

mellé a nyugalom partjára,
a nem üres űr egy martjára,
szemlélni a világokat,
mint bokron a virágokat.

²⁴ В. А. Жуковский. Избранное. Л., 1973. 118.

МЕТАМОРФОЗЫ ДЕМОНА
(*Erlkönig* Гете в переводе В. Жуковского)

Ибойя Баги – Чаба Шарняи

(Bagi Ibolya – Sarnyai Csaba, Szeged)

Согласного судьба ведет, несогласного тащит насильно.

(Сенека)

Это просто другой «Лесной царь».

(М. Цветаева)

«Более скрытые пласты стихотворения нередко обнаруживаются при сравнении с его переводами. Различие грамматико-семантических систем двух языков, стремление в процессе художественного перевода к их конфронтации заставляет задуматься и о кажущихся беспроблемными аспектах, оно создает возможность проникнуть в глубину строк.»¹ При анализе переводных текстов, однако, открываются не только «более глубокие сферы» авторского сознания, лежащего в основе поэтической структуры оригинала, но проявляются и особенности, определяющие художественный мир автора-переводчика, видение и видения, свойственные его поэтическому таланту. Удачный перевод чужого текста говорит не просто о мастерстве переводчика, но и о том, каким образом включается оформленное в другой языковой системе художественное целое в определенную эстетическую парадигму, свидетельствуя об «оригинальности» перевода. В ходе сопоставления легче уловить и тот культурный контекст, ту духовную сферу, которые в определенной мере «диктуют» характерные художественные решения, мотивируют переводческую «ментальность». Требование «адекватности» означает не только желание создать достоверный вариант подлинника, передавая его смысловые, эмоциональные и словесно-звуковые особенности, но и следовать духу современности, показать и с помощью выбранных поэтических принципов осмыслить данный феномен на собственной культурно-исторической почве. Переводчику всегда приходится идти на компромиссы, кое-чем жертвовать, однако именно на основе этой системы «пропусков и вставок» строится новое целое, обрисовывается поэтический облик автора самостоятельного, автономного художественного текста.

В русской литературе начала XIX века особое внимание уделялось поэтическому переводу в контексте романтики. Интерес к внутреннему миру человека, желание показать неограниченные возможности личности ори-

¹ Д. Секе. Грамматико-семантические и психологические аспекты сравнения стихотворения с его переводами // „Studia Slavica Hung.” 30. (1984) 147.

ентировали русских поэтов на творчество западных, в первую очередь немецких романтиков. Стихотворные и прозаические переводы зарубежных авторов появились уже во второй половине XVIII века, однако это были главным образом свободные переложения, продукты «самовольной» художественной деятельности известных и менее известных поэтов и писателей. «И все же стихотворного перевода как искусства в России еще не существовало. Задачи и смысл перевода не были ясны, каждый из поэтов мог сокращать, удлинять или переделывать подлинник по своему, и эта вольность не имела предела. Русский Гете был у Державина грубоват и галантен, у Борна сентиментален. Эти переводы и пересказы не оставили большого следа в литературе.»²

Как ни парадоксально, именно в движении за самобытность литературы, свойственном русскому романтизму, повысился интерес поэтов к искусству перевода. Стремление «видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде»,³ как отмечал Пушкин, заставляет поэтов обдумывать и теоретическую проблематику художественного перевода, а на практике – делать все возможное, чтобы перевод отвечал и современным задачам самой русской литературы. В этом процессе выдающуюся роль играли Жуковский и Катенин, в творчестве которых заметное место занимают как переводы, так и связанные с ними теоретические работы. В поэзии Жуковского мы находим неканонические типы определенных жанров, новые лирические формы самовыражения личности, необычные способы передачи духовных переживаний человека. «Слияние» внутреннего и внешнего мира, растворение одного в другом выражается в необыкновенной образности его стихов. «Жуковский – первый русский поэт, сумевший не только воплотить в стихах реальные краски, звуки и запахи природы – все, что составляет ее „материальную” красоту, но наделить природу чувством и мыслью воспринимающего ее человека.»⁴ Большую часть творчества поэта занимают переводы и переложения, равноценные его лирическим произведениям, ведь они являются проявлениями одного и того же художественного таланта, дерзко «соперничающего» с автором оригинала не только в искусстве слога, но и в силе ума и воображения.

Одним из основных жанров в поэзии Жуковского является баллада, столь популярная в европейской литературе эпохи романтизма. Неслучайно, что из тридцати девяти его баллад тридцать четыре – переводы. Баллады Бюргера, Уланда, Вальтера Скотта, Шиллера, Гете служили для Жуковского примером не только в качестве адекватного выражения «состояний души» и бле-

² Г. Ратгауз. *Немецкая поэзия в России* // Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах 1812–1970. М., 1974. 14.

³ А. Пушкин. *Полн. собр. соч.* М., 1949. т. 7. 489.

⁴ И. Семенко. *В. А. Жуковский* // Сочинения в 3 т. М., 1980. т. 1. 8.

стящего поэтического мастерства, но являлись и источниками его собственной поэтической интуиции. «Жуковский подвергает переводимое им стихотворение эмоциональной стилизации, более или менее значительной: при кажущейся точности он незаметно стилизует стихотворение в свойственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения.»⁵ Однако переводческий метод Жуковского отличается не просто стилизацией под собственную манеру или введением в перевод собственной «художественной идеологии», но передачей основных аспектов мировосприятия русского романтизма, во многих своих чертах отличающегося от западноевропейского. Эти расхождения особенно заметно отразились в отношении русских романтиков к мифологическим и фольклорным сюжетам, в осмыслении их функции в художественном тексте.

На основе как жанрового, так и смыслового сходства баллады Жуковского составляют особый цикл, в центре которого стоят вопросы этического характера, в первую очередь проблема выбора между добром и злом.⁶ Несмотря на тематические различия, во многих стихотворениях основной конфликт связан с соблюдением и нарушением норм человеческого поведения в пограничных жизненных ситуациях. Однако поэта-романтика занимают не просто жизненные коллизии, а сама судьба человека, взаимосвязь рациональных и мистических начал, природных и сверхъестественных сил в ее формировании. (Отсюда у него и повышенный интерес к жанру «*naturmagische Ballade*», создателем которого считается Гете.) Именно в этом отношении приобретает исключительное значение понимание перевода как акта создания нового единства, в котором отдельные элементы подчиняются осмыслению определенного феномена человеческого существования, связанному с миропониманием поэта. Сам Жуковский так формулирует свое переводческое кредо: «Главная должность переводчика, которой подчинены все другие, состоит в том, чтобы он везде в переводе своем старался произвести то действие, которое производит подлинник. Он обязан, сколько возможно, представить нам, если не те же самые красоты, то, по крайней мере, такое же количество красот.»⁷ Само собой разумеется, что «красота» для Жуковского имеет обобщенное значение: рядом с эстетическим качеством она включает в себя и весь потенциал духовного и культурно-исторического характера, составляющий комплекс поэтического сознания художника. И когда далее он пишет о том, что «о достоинстве перевода надлежит судить по глав-

⁵ В. Жирмунский. *Гете в русской литературе*. Л., 1981. 85.

⁶ См. об этом И. Семенко. 19.

⁷ В. Жуковский. *О переводах вообще и в особенности о переводах стихов* // В. А. Жуковский – критик. М., 1985. 84.

ному действию целого»,⁸ нельзя воспринимать названное действие лишь как эмоциональный эффект, а как свидетельство адекватной передачи художественного вдохновения во всей его глубине.

Как в теоретических работах, так и в критической литературе и публицистике мы находим многочисленные анализы переводов Жуковского, в том числе и выбранной нами баллады Гете *Erlkönig*. В нашей статье мы ссылаемся в первую очередь на известное эссе Марины Цветаевой, в котором затрагиваются почти все важные вопросы, возникающие при сопоставлении подлинника и перевода. На основе полемики с определенными высказываниями поэтессы мы стараемся доказать, как превращается текст подлинника – при соблюдении основных правил художественного перевода – в совершенно оригинальный «русский текст». Возникшее таким образом новое целое свидетельствует не только о миропонимании переводчика, но и о характере русского романтизма, тяготеющего к мифопоэтическим структурам мышления и выражения.

Об интересе Жуковского к русским мифологическим и фольклорным сюжетам свидетельствуют разные его произведения, написанные еще до переложения гетевского *Erlkönig*. Сюда относятся *Двенадцать спящих дев* с подзаголовком *Старинная повесть в двух балладах* и его послание *К Воейкову*, в котором своей живой образностью выделяется эпизод, образующий стержень сюжета *Лесного царя*. Здесь на основе былинно-сказочных мотивов и точным воспроизведением поэтической структуры фольклорных жанров описывается встреча человека-путника со сверхъестественными существами:

*Краса-девица поет, плачет;
А друг по долам, холмам скачет,
Летя за тридевять земель;
Ему сыра земля постель;
Возглавье щит; ночлег дубрава;
Там бьется с бабою-ягой;
Там из ручья с живой водой,
Под стражей змея шестиглава,
Кувшином черпает златым;
Там машет дубом перед ним
Косматый людоед Дубыня;
Там заслоняет путь Горыня;
И вот внезапно занесен
В жилище чародеев он;
Пред ним чернеет лес ужасный!
Сияет блеск вдали прекрасный;
Чем ближе он – тем дале свет;
То тяжкий филина полет,
То вранов раздастся рокот;*

⁸ Там же.

То слышится русалки хохот;
 То вдруг из-за седого пня
 Выходит леший козлоногий;
 И вдруг стоят пред ним чертоги,
 Как будто слиты из огня –
 Дворец волшебный царь-девицы;
 Красою белые колпичи,
 Двенадцать дев к нему идут
 И песнь приветствия поют...⁹

Приведенный отрывок является яркой иллюстрацией многообразного таланта Жуковского, пробой пера в жанре героической поэмы,¹⁰ документом, удостоверяющим осведомленность поэта в русском фольклоре. Однако в *Лесном царе* известный фольклорный сюжет видоизменяется, получает более глубокий смысл. Он превращается в образное выражение страха человека перед неизвестными явлениями космической природы, и вместе с тем включает в себе мотив неизбежности судьбы, корнящейся в действии общих законов бытия.

С точки зрения порядка изменений в переводе Жуковского надо признать достойным внимания тот факт, что текст «послания» показывает тематическое родство с датской народной балладой, переведенной Гердером, и послужившей источником гетевского произведения. В датской балладе *Herr Oluf* герой должен преодолеть испытания по пути к невесте, противостоять соблазну лесной царь-девицы, которая не пускает его, а затем убивает из-за отвергнутой им любви. Гердер – с просветительской целью познакомить немецкого читателя с европейскими шедеврами народного творчества – переводит балладу и включает ее в сборник *Голоса народов в песнях (Stimmen der Völker in Liedern, 1778)*. Гердер сохраняет основной мотив любовной мести, одного из известных сюжетов народных сказок, однако допускает ошибку в переводе заглавия: датское «eller» (Elf) у него фигурирует, как немецкое «Erle» (ольха), таким образом «король эльфов» превращается в царя ольхи, царя ольшанника.

Это решение принципиально изменяет смысловой круг возможной интерпретации гетевского стихотворения. Вследствие этого изменения мотив дерева более органично включает мифологему леса в смысловую структуру стихотворения: ольха в германо-скандинавской и славянской мифологии занимает видное место среди деревьев, особенно, что касается ее связи с нечистой силой. На связь дерева с демонами указывает и германская народ-

⁹ К Воейкову // В. Жуковский. Сочинения в 3 т. М., 1980. т. 1. 194.

¹⁰ Стихотворение является ответом на «послание» Воейкова, в котором он призывал Жуковского написать героическую поэму из эпохи князя Владимира. Поэма осталась неосуществленной, и сохранились только некоторые исторические и фольклорные выписки Жуковского, связанные с ней.

ная магия: «Те древесные отверстия, сквозь которые суеверные матери протаскивают больных детей, в Швеции называются „elfenlöcher” (дупла эльфов – *авт.*)»¹¹ У славян с дуплами священных деревьев «были связаны ритуальные формы их почитания. В них протаскивали больных и слабых младенцев.»¹² Также заметно родство между германской и славянской мифологиями в отношении к эльфам и лешим. Как пишет Афанасьев, «подобно лешим, эльфы обладают способностью увеличиваться и уменьшаться по своему произволу; и те, и другие равно опасны, как похитители детей».¹³

С другой стороны, происходит изменение на уровне «gender», акцент переносится на мужской принцип – дочь лесного царя уступает место в балладе своему отцу. Такая замена, образно воплощенная в фигуре лесного царя гетевской баллады дает возможность выявить еще один семантический план – план гомозротического влечения.¹⁴ В стихотворении демонстрируется сверхъестественная, магическая сила природы, и неконтролируемая сознанием, темная, тайная сторона человеческой натуры. Сверхъестественное влечение и естественное желание переплетаются в мотиве эротического соблазна, одновременно носящего в себе телесные и духовные качества. Это отвечает гетевской концепции «Menschenkind», с которой связан и тот немаловажный факт, что в стихотворении не указывается на младенческий возраст сына.

Самая важная трансформация однако происходит на уровне нарративности: изначальный диалог между демоном и человеком меняется драматической сценой с тремя персонажами: отец – сын – лесной царь. В ходе их коммуникации (вербальной и невербальной) в магической сфере природы на уровне фабулы разворачивается трагическое столкновение человеческого и сверхъестественного мира. Однако в этой конфронтации главным элементом является не просто борьба отца и лесного царя за невинную, чистую душу ребенка, или «борьба божественного и дьявольского». В более обобщенном плане обрисовывается конфликт различных видений мира, «и стихотворный текст становится не просто фабульным столкновением человеческих характеров и страстей, но выражением „философского” конфликта различных образов мыслей, мировоззрений».¹⁵

¹¹ А. Афанасьев. *Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1868. (Paris, 1969) т. 2. 331.

¹² Т. Щепанская. *Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв.* М., 2003. 282.

¹³ А. Афанасьев. т. 2. 330.

¹⁴ См. об этом Á. Bernáth. *Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen. Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: Ganymed, Die Leiden des jungen Werthers, Stella, Erbkönig und Faust* // Á. Bernáth. *Sprachliche Kunstwerke als Representationen von möglichen Welten*. (Acta Germanica. 3.) Szeged, 2004. 140–141.

¹⁵ Н. Мисюров – Н. Глonti. *Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (Некоторые наблюдения над текстом)* // Вестник Омского университета. 1997. Вып. 2. 57.

В своем переводе Жуковский придает значение именно тем аспектам подлинника, в которых усиленно эмоционально выражена магическая, тайная сторона бытия, зыбкость границ между естественной и мистической сферами человеческой жизни, разные виды соблазна, пластически оформленные в мифологических представлениях. Однако семантическая близость на уровне мотивов вовсе не обозначает тождества миропониманий Гете и Жуковского, что объясняется не только несходствами между двумя яркими поэтическими личностями, но и разными культурологическими феноменами, в том числе и мифологемами, связанными с немецкой и русской духовной почвой.

В первой половине XIX века – в созвучии с европейским романтизмом – для русской литературы станет характерно использование в произведениях элементов народных поверий и суеверий об inferнальных существах. Среди литературных жанров эпохи особой популярностью пользуется т. н. «простонародная баллада». ¹⁶ «Народно-фантастические поверья» становятся источником для создания этой особой разновидности балладного жанра, но в данном случае речь идет скорее об имитации устной поэзии, при которой романтизированные обороты иногда противоречат поэтике фольклора.

Леший П. Катенина, написанный в 1816-м году, служит как бы прелюдией к балладе Жуковского. Сюжет катенинского стихотворения «основан на художественном вымысле: из фольклора заимствуются образ лешего и элементы стилистики». ¹⁷ С эстетической точки зрения Катенин создал оригинальный, «авторизованный» текст, в то же время он не смог освободиться от дидактического момента, характерного для суеверного рассказа, как фольклорного жанра (в данном случае нарушение запрета детям пребывания в лесу и вытекающее из этого наказание). В балладе все подчинено этому дидактизму, служащему подосновой развертывания взглядов автора на мораль, в центре которых стоит ответственность человека за свои поступки. Катенин создает свою писательскую мифологию сочетанием суеверного и даже языческого с христианским (мотивы суеверных рассказов о лешем – с библейской историей о блудном сыне). В отличие от библейской истории, герой баллады не возвращается к матери, он не может противостоять искушению лешего:

*Он послушен поневоле;
Как противиться бы мог?
Вдаль ушли, не видны боле;
А куда идут – весть Бог.*

¹⁶ Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. Л., 1976. 126.

¹⁷ Там же.

Данная несоответствующая библейской истории концовка баллады составляет главную часть катенинской концепции, по которой за непослушание сына расплачивается мать:

*... Несчастливая поныне,
Может быть, еще жива;
Сохнет с горести по сыне,
Будто скошенная трава.
С каждым днем безумье то же:
Ищет сына по лесам.
Здесь не найдет; дай ей Божье
С ним увидеться хоть там.*

Уходя в лес, они оба лишаются своей личности, как будто она растворилась в безличной сфере природы, но в случае с сыном это, должно быть, происходит в смысле физической смерти. Для матери однако гибель не представляет собой физического конца, ее «безумье» скорее обозначает долгое, вечное страдание, заставляя ее блуждать по лесу, олицетворяющем промежуточный локус между мирами живых и мертвых.

Таким образом при анализе перевода Жуковского надо полагаться не только на немецкий оригинал, но и на русскую фольклорную и литературную традицию, связанную с толкованием иррациональных начал человеческого существования, определяющих его судьбу. В зависимости от культурно-исторической основы изменяется характер определенных феноменов в различных художественных контекстах, в том числе и встречи человека со сверхъестественными силами.

В гетевской балладе соблазн демона вызван индивидуальным качеством – красотой человека в ее конкретности, неповторимости. Сила влечения объясняется исключительными «внешними» свойствами юноши, его телосложением. В ходе установления контакта с ним (приближение-соприкосновение) усиливается страсть демона, в конце концов превращающаяся в агрессию, причиняющую смерть.

Лесной демон Жуковского зовет ребенка не к себе, а манит его в свое «царство», в «иной мир», в свое семейство. Индивидуальное заменяется коллективным: своей красотой «младенец» вызывает желание хозяина леса взять его к себе как сына, как нового члена семьи. И именно поэтому он должен умереть, то есть переменить свой статус: из «чужого» стать «своим», что в «экзистенциальном» плане означает – из «живого» стать «мертвым». В этом отношении половая принадлежность не играет такой важной роли, как у Гете, и совершенно отсутствует эротический момент. Изменение статуса получает особое значение с точки зрения метаморфозы, одного из самых важных явлений в мифологическом толковании «материальной» и «духовной» структуры мира.

В балладе Жуковского выдвигаются два ключевых топоса культурного пространства, а именно дорога и лес, в мифоритуальной традиции часто занимающие одно и то же место. Предполагаемое тождество данных топосов объясняется сопоставлением сфер человеческой жизни в форме бинарных оппозиций, происходящих из основной противоположности «свой – чужой». Таким образом сопоставляются категории «живые» (дом) – «неживые» (лес), а также «бытие» (дом) – «небытие» (дорога). Тем самым дорога противопоставит дому, сфере и символу известных более или менее человеческих законов социальной регуляции, коллективного и личного существования. В то же время дорога воплощает тревожное переходное пространство, стоящее, как правило, вне систем общественных норм или социальной регуляции. Иными словами, человек, утверждая себя дома хозяином, стоящим под социальной регуляцией, как гарантией своей безопасности, пускаясь в дорогу меняет «свою» знакомую среду на неизвестную, неопределенную «чужую», т. е. лишается гарантий своей безопасности. Он неизбежно превращается в путника, подчиняясь новому, чужому хозяину (нередко даже сверхъестественному), и с этого момента он находится в экстремальной, опасной ситуации. Для обеспечения своей прежней безопасности он должен найти для себя новые гарантии (часто противоположные домашним) с помощью актуализации неких ритуалов (поведение, законы приветствия, запреты, обереги и т. п.). Данные магические действия служат демонстрацией мифоритуальной символики, сохраняющей для путника статус «живого». Это объясняется тем, что в концепции дороги зафиксировано ее восприятие как «иног мира», как «сферы небытия».¹⁸ Здесь надо отметить, что по мнению многих исследователей, между мирами людей и «сверхъестественных хозяев» граница определяется не пространственным, а временным моментом: «Граница, разделяющая мир людей и „хозяев“, не пространственная, она определена возможностями восприятия, которыми человек обладает в тот или иной момент времени. Собственно, видение „хозяев“ – сил либо провоцируется действиями человека, заинтересованного в таком контакте, либо оказывается следствием нарушения каких-либо правил. В норме – „хозяева“ есть, но они должны быть невидимы.»¹⁹

Темный лес, как и сама дорога, в русской духовной традиции «приобретает значение „общенегативного символа“, концентрированно выражая идею пространства чужого и враждебного».²⁰ Лес воспринимается промежуточным топосом, границей между двумя – «этим» и «тем» – мирами, т. е. между мирами живых и мертвых, он осмысливается местом обитания нечисти,

¹⁸ Т. Щепанская. 28, 164.

¹⁹ С. Адоньева. *Социальное пространство магии. Силы и хозяева* // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н. И. Толстого. М., 2004. 169.

²⁰ Т. Щепанская. 251.

опасной, часто смертоносной средой для человека. Переводя на язык народного мировосприятия, можно сказать, что лес представляет собой «царство» покойников, во главе которых стоит «старший покойник», «большак», т. е. лесной царь. Шуметь в лесу – это исключительное преимущество и важный атрибут «лесного хозяина», лешего. Он «аукается с людьми», пугает людей страшным хохотом, свистом и криком, хлопает в ладоши и т. п.²¹ По данной логике нарушение лесного покоя само по себе представляет собой нарушение покоя мертвых, и как таковое, влечет за собой неизбежное наказание. Этот взгляд отражается и в запретах фольклорной традиции, связанных прямо с характером лешего, который, кажется, именно по-этому «гневается за то, что его тревожат».²² Следующее обстоятельство в связи с лешим, вытекающее из его «мертвой природы», это его излюбленное время – сумерки и ночь, т. е. пора сильнейшей активности инфернальных существ и покойников. С этим связаны запреты, согласно которым все «старались не шуметь, не оставаться в лесу в сумерки».²³ То есть человек, попавший в лес, всегда должен вести себя «правильно», таким образом ему надо опасаться уже и «тропы лешего», иначе лесной хозяин «может „отбросить” оказавшегося на его пути человека, покалечить его или увести за собой, сгубить».²⁴ Как констатирует Левкиевская, его цель не загубить человека, а наказать (в том числе и смертью) только тогда, когда человек нарушает правила поведения в лесу.²⁵

В двух *Лесных царях* вырисовываются разные подходы к топосам леса и дороги, что во многом определяет интерпретацию двух стихотворений. В балладе Гете мы ощущаем угрожающее наличие природной стихии и все усиливающееся напряжение в столкновении двух позиций: переживание сильнейшего волнения, вроде экстаза мальчика и нарастающая тревога из-за душевного состояния сына со стороны отца. В русском варианте статус путника уже сам по себе указывает на ожидаемую опасность, на лабильность существования на грани двух сфер: человеческого, интимно-семейного и внечеловеческого, неопределенного, природного. В балладах Гете и Жуковского по разному осмыслиется граница между проявлениями духовной и душевной, внутренней сферы человека и его окружающей, внешней природы. Это передается прежде всего в противопоставлении точек зрения отца и сына: их диалог в двух текстах имеет совершенно иной характер.

Цветаева в своем анализе противопоставляет два видения и с точки зрения интонации, эмоциональной напряженности: «Интонация, в которой мы узнаем собственное нетерпение, когда мы видим, а другой – не видит» (о

²¹ М. Власова. *Русские суеверия*. СПб., 2001. 287.

²² Там же. 288.

²³ Там же. 295.

²⁴ Там же.

²⁵ Е. Левкиевская. *Мифы русского народа*. М., 2006. 279.

сыне). «Ответ, каждым словом бьющий тревогу – сердца»²⁶ (об отце). Она как бы «упрекает» переводчика за смягчение драматизма при конфликте двух мировосприятий, называя его «идиллическим автором», который дает в уста отца «безмятежные» и «олимпийские» ответы. У Жуковского действительно снимается крайняя напряженность, эмоциональная взволнованность оригинала. Однако разница объясняется не известным свойством поэтической личности Жуковского, его склонностью к элегическим тонам, а его пониманием демонического, соответствующим русским духовным традициям.

У Гете экзистенциальный страх мальчика проецируется на природу, приобретает образ демона, воплощается в фигуре Erlkönig'a. Его тревожное душевное состояние порождается магическим существом, которое ни на кого не похоже, не имеет лица, и вообще человеческих атрибутов. Личное переживание мальчика приобретает в нем образное воплощение. Только дитя видит лесного демона, потому что тот существует только для него.

У Жуковского природа воплощается в образе лесного царя. Известная фигура суеверных рассказов становится реальностью в своей человекообразной конкретности в глазах ребенка. Страх младенца вызывает не его существование как у Гете, а внезапное появление существующего природного демона, встреча с ним.

Структура баллады Жуковского строится на бинарной оппозиции мира естественного, т. е. «человеческого», «живого» и мира сверхъестественного, т. е. «нечеловеческого», «мертвого». Данная оппозиция находит свое выражение в видении отца и сына, т. е. взрослого человека, лишившегося способности «правильно» видеть, и ребенка, благодаря своему молодому возрасту владеющего способностью в каждом феномене увидеть то, что он на самом деле есть. В противопоставлении видимого и невидимого у Гете и у Жуковского открывается двоемирие разного типа: у Гете волнение отца объясняется непонятным для него психологическим состоянием сына, в то время, как у Жуковского недоумение возникает из-за нетождественности оценки одних и тех же явлений. Отец у Жуковского каждое происшествие воспринимает, как явление природы, он хочет не успокоить, а убедить ребенка в неправильной идентификации.

Тут возникает проблема т. н. «ошибочного узнавания», вытекающего из неполной статусной идентификации встречного. В мифоритуальной традиции «отнюдь не всегда встречный идентифицируется как человеческое существо. Традиция допускает его восприятие как нечеловеческого и даже потустороннего существа, т. е. идентификация встречного начинается [...] с классификации в рамках более общих категорий: „живой – неживой”, „чело-

²⁶ М. Цветасва. *Два «Лесных Царя»* // М. Цветасва. Сочинения в 2 т. М., 1980. 461.

век – нечеловек”.)²⁷ Значит, статусы путника связаны «с восприятием самой дороги, с символикой дорожного пространства».²⁸ Именно поэтому в суеверных рассказах и других фольклорных жанрах дорожная встреча описывается часто «в терминах неполного существования: поблазнило, поманило, помнилось – т. е. показалось или почудилось, таким образом добавляется еще один параметр идентификации: „существующий – несуществующий”».²⁹

В многопланном неоднозначном образе лешего скрыты черты стихийного духа, судьбоносного божества, а также черты «хозяина» определенной территории, и предка-покровителя. Благодаря этому, леший как существо «могущественное, вездесущее (курсив наш – И. Б. – Ч. Ш.), обладает властью не только над лесом, но и над важнейшими сторонами человеческого бытия».³⁰ Для русской фольклорной традиции характерно четыре различных, но тесно связанных понимания лесного духа, которые соответствуют его основным функциям, олицетворяющимся в его образе: а) леший-покровитель (предок), б) леший-стихия, в) леший-хозяин и г) леший-судьба. На основе названных функций можно проследить «метаморфозы демона» в поэтической структуре баллады Жуковского, где отдельные строфы соответствуют конкретным олицетворениям лешего.

В начале своей интерпретации Марина Цветаева объясняет видение ребенка с его «болезнью», упрощая явление лесного царя, считая его бредом, продуктом ущербного физического и психологического состояния. «Уже с первой строфы мы видим то, чего у Гете не видим: ездок дан стариком, ребенок издрогшим, до первого видения Лесного Царя – уже издрогшим, что сразу наводит нас на мысль, что сам Лесной Царь бред, чего нет у Гете, у которого ребенок дрожит от достоверности Лесного Царя. (Увидел оттого, что дрожит – задрожал оттого, что увидел.)»³¹ На наш взгляд такое противопоставление не подтверждается ни самим текстом, ни общим духом баллады Жуковского. Уже первые две строки вводят читателя в опасную зону как в пространственном, так и временном плане: резкий контраст усиленного движения и мертвой природной среды невольно ассоциируется со смертельной опасностью, при чем слово «запоздалый» добавляет еще один аспект, предвещающий одновременно и несчастный конец. В жесте «старика» выражается любовь и нежность отца, отграничивающего сына от внешнего мира, охраняющего его от природы, таящей в себе опасности и угрозы. В этой «мгле» ребенку чудится то сверхъестественное явление, которое уже явно указывает на характер «непроницаемого» пространства, как на сферу

²⁷ Т. Щепанская. 160.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ М. Власова. 292.

³¹ М. Цветаева. 459.

обитания невидимых существ, нечистой силы, в том числе и лесного демона. Ответ ребенка на беспокойный вопрос отца – «лесной царь мне в глаза сверкнул» – уже само по себе выражает или предвещает неизбежную и крайнюю опасность, если иметь в виду семантику слова «сверкнул». Это связано с одним из главных атрибутов лешего, т. е. с природой его внезапного появления и исчезания, что в суеверных рассказах описывается глаголами одного синонимического ряда, как например «возникает-исчезает», «расстался», «пропал», «сгас», а также «не стало», «нет никого» и т. п.³²

Как известно, леший часто выступает в функции покровителя леса. Таким образом ему приписывается покровительская функция не только в связи с лесом, но и с человеком, попавшим в лес. Человек в лесу именно поэтому должен подчиняться вышеупомянутым правилам поведения, обеспечивая себе покровительство лесного духа. Данная покровительская функция сближает образ лешего, т. е. «старшего покойника» с образом предков, т. е. умерших родсвенников. В начале баллады Жуковского леший появляется именно в этом своем образе, а отец не может «правильно» воспринять его атрибуты. Он станет жертвой «ошибочного узнавания», в суеверных рассказах часто упомянутого «хитрого обмана» лешего: старик видит его, но не узнает. Для «знающих» сам белый цвет и свет причисляются к атрибутам лешего-покровителя, точнее «белого дедушки» как ипостаси лешего, в образе которого олицетворяются положительные черты «доброе, праведное лесного духа».³³ Erlkönig у Гете – «неопределенное – неопределимое! – неизвестно какого возраста, без возраста, существо, сплошь из львиного хвоста и короны, – демона, хвостатости которого вплотную соответствуют «полоса» («лоскут», «отрезок» «обрывок», Streif) тумана, равно как бороде Жуковского вообще-туман над вообще-водой».³⁴ В русской традиции покровительская функция – наряду с определенными мифическими персонажами – приписывается, как правило, именно живой воде и туману, ведь они оба со своей мощной непроницаемостью способны спрятать от чужих глаз тех, которые нуждаются в их помощи (см. *Легенда о граде Китеже*, легенды о праведниках, скрытниках и т. д.). Значит, на основе образных ассоциаций туман и вода отождествляются с самим лешим. То есть, здесь речь идет не о тумане вообще и не о воде вообще, как в цветаевской интерпретации, а о самом лешем, как о духе природных пространств.

Сопоставляя характер соблазна, Цветаева подчеркивает, что конкретизация обещаний демона Жуковского «несравненно менее волнует нас, чем только упоминание, умолчание о них ребенком»³⁵ у Гете. Лесной царь Жу-

³² См. М. Власова. 290.

³³ Там же. 39.

³⁴ М. Цветаева. 460.

³⁵ Там же.

ковского постоянно манит ребенка в свою сторону, перечисляя ему все ценности, все богатство своего царства, он «золото, перлы и радость сулит» младенцу. Тем самым подчеркивается хитрость лесного духа («обман лешего»): вместо «чужой» стороны (т. е. мертвой) он показывает свое царство как «другую» сторону, противоположную обыкновенной жизни, отличающуюся своим роскошным богатством, изобилием драгоценных вещей. Таким образом, у Жуковского богатство лесного царя строится на обмане, как и в народных рассказах, которые также изобилуют легендарными чертогами и сокровищами лешего и которые всегда оказываются обманчивой видимостью. В суеверных рассказах леший награждает человека, например, неразмненным «чертовым серебряным гривенником», как в олонекской быличке бабу-повитуху, которая «на другое утро сунет руку в карман, а там лежит черепок от чугунного горшка».³⁶

Леший часто выступает в функции стихийного духа (леший-стихия), или прямо отождествляется со стихией ветра (леший-ветер): «А как ветер, вихорь, дак это уж самый леший.»³⁷ Не случайно, что при описании его движения подчеркивается его разрушительный характер, оно «всегда сопровождается сильным ветром, и вихрем [...], а в лесах ломает сотни деревьев».³⁸ Видение младенца отец объясняет опять рационально: «То ветер, проснувшись, колыхнул листы.» Этот эпизод баллады напоминает фольклорные тексты, моделирующие «ситуацию неопределенности, когда ветер или иное неожиданное событие пугает человека, и он реагирует на это как на сознательные действия дорожных исчадий (здесь – лешего): агрессию с их стороны».³⁹

В середине стихотворения резко изменяется характер соблазна, в нем усиливается «интимный элемент», связанный с телесной близостью. Однако пока у Гете дочери лесного царя ждут свою «жертву» в невидимом, отдаленном, мрачном месте («am düstern Ort»), в переводе не присутствуют угрожающие черты природы. После обещаний, материализованных в «мертвых» камнях, лесной царь манит ребенка в «живую» природу, в «свой» лес. В данном случае лес осмысливается как «дуброва», т. е. священная роща, сакральное место всяких ритуалов (в том числе инициации). Параллельно с этим, акцент и во временном плане переносится на положительные качества: противопоставляются «ночная глубина» и обещанные лешим «светлые» ночи «при месяце».

Здесь поведение лесного царя соотносится со следующим его пониманием – как «хозяина» леса, стоящего во главе «лесного царства», т. е. лесных просторов. Не случайно в фольклоре часто и сам лес олицетворяется в

³⁶ М. Власова. 289.

³⁷ О. Черепанова. *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера*. СПб., 1996.

³⁸ М. Власова. 290.

³⁹ Т. Щепанская. 218.

образе лешего. Как замечает Власова, «зеленоволосый лесной хозяин словно бы „сливается” с деревьями, он не только дух растительности, но олицетворение леса».⁴⁰ Само слово «лес» именно поэтому считается одним из имен лешего (ср. *Лес честной, царь богатый*).

Более всего в таком понимании лешего проявляется его оборотническая природа, согласно которой он способен превращаться в человека, животного и любой объект леса: в дерево, куст, и т. д. У Жуковского он принимает облик дерева, оборачивается «ветлами». Высказывание отца «То ветлы седые стоят в стороне», таким образом, представляет собой неосознанную констатацию присутствия лешего – отец опять видит его, но не осознает этого. Ветлы, увиденные отцом не случайно «седые», ведь этот цвет – вместе с зеленым и «синюшным»⁴¹ – относится к образу лешего: он с удовольствием принимает облик седого старика, или, как мы видели у Жуковского, «седого пня» (*К Воейкову*) и т. д. Так же нельзя считать случайностью, что эти ветлы по дороге «в стороне» стоят, т. е. сбоку, как будто сопровождая отца и его сына. В народных рассказах леший «сопутствует человеку, идет рядом»⁴² (ср. леший-судьба). Само слово «сторона» тоже вызывает ассоциации с лешим: в фольклорных текстах он часто упоминается как «чужая сторона», т. е. существо, относящееся к «тому» свету, противоположному миру живых.

Как царя леса, его представляли семейным существом, полагали, что леший «любит семейную жизнь». У него есть жена-лешачиха, которая «некрасива и необрядна» и дети, рожденные в браке с лешачихой, а иногда увенченные им крестьянские дети. Ребенок лешего или уродлив, или незначительно отличается от прочих лесных духов,⁴³ что часто заставляет его поменять своего ребенка обычным дитем или просто унести человеческого ребенка. Похищение людей сближает лесного царя с германскими эльфами: «Эльфы и родственные с ними стихийные существа признаны были за похитителей человеческих душ.»⁴⁴ Кроме этого, семейная жизнь также роднит образ лешего с эльфами. Последние «пляшут на свежих могилах, с весельем встречая новую душу, пришедшую к ним из мира живущих. Усопшие поступают в круг эльфов, и потому смерть человека празднуется ими, словно свадьба или прибытие дорогого гостя, музыкой и танцами. [...] Как существа, некогда сами причастные людской жизни, эльфы стоят в близкой родственной связи с семьями их потомков, продолжающих населять землю. Всякий род, всякая семья имеет своих собственных эльфов и питает к ним уважение и

⁴⁰ М. Власова. 284.

⁴¹ По народному представлению у лешего синяя кровь.

⁴² М. Власова. 293.

⁴³ Там же. 289.

⁴⁴ А. Афанасьев. т. 2. 340.

преданность, как к домовым охранительным божествам и свой черед пользуется от них помощью и защитой в нужде.»⁴⁵

Возвращаясь к интерпретации баллад, отметим, что искушение в каждом случае реализуется через демонических существ женского пола. В датской балладе Негт Oluf поддался соблазну и был убит дочерью короля эльфов, у Гете, чтобы привлечь к себе мальчика, Erbkönig пользуется чарующей силой своих дочерей. У Жуковского дочери лесного царя выступают как помощницы нового, молодого члена семьи, как родные сестры младенца. Если в гетевской балладе выражения «warten schön», «wiegen», «tanzen», «singen» связываются с соблазнительной, как бы гипнотической способностью дочерей, включая сюда и эротический мотив, то у Жуковского повторяющийся глагол «играть» соотнесен с детскими развлечениями, как и глагол «кусыплять» скорее связан со значением «убаюкивать младенца».

У Гете возраст ребенка отмечается в разных вариантах, указывая на возможные адекватные формы соблазна. С приближением демона мальчик как бы взрослеет на глазах, он становится красивым подростком, вызывающим любовь демона. Это четко выражено в его обращении к мальчику: сначала он называет его «милое дитя» («liebes Kind»), потом «нежный мальчик» («feiner Knabe»), и наконец признается в любви: «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота!»⁴⁶ («Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt»). У Жуковского возраст мальчика оказывается постоянным: и лесной царь, и отец много раз называют его «младенцем», подчеркивая его детскую молодость и тем самым его беззащитность.

Принципиальная разница в восприятии иррационального у Гете и у Жуковского наиболее полно проявляется к концу обеих баллад. Подводя итоги своего анализа Цветаева констатирует: «Вещи равновелики. И совершенно разны. Два „Лесных царя“. Но не только два „Лесных царя“ – и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных Царя – два, и отца – два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гете – ни одного), сохранено только единство ребенка. Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый вещь увидел из собственных глаз.»⁴⁷ У Гете судьба ребенка решается в агрессивном, жестоком последнем жесте демона – дитя гибнет под сильным воздействием физического прикосновения, причиняющего невыносимую боль: «Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an! / Erbkönig hat mir ein Leids getan!» Крик мальчика является его последним прощальным жестом, знаком окончательного расставания с миром

⁴⁵ Там же. т. 3. 233.

⁴⁶ Дословный перевод Цветаевой.

⁴⁷ М. Цветаева. 462–463.

живых. Erlikönig показывает свое настоящее лицо, выступает без личин, как карающий демон. Гете таким образом переосмысляет изначальный мотив любовной мести датской баллады, перенося его в более широкий *метафизический* план. В центре внимания поэта стоит сам человеческий феномен с его известными и неизвестными (в том числе и демоническими) сторонами, в сложном взаимоотношении рационального и иррационального в одной и той же личности. Персонажи баллады (отец – сын – Erlikönig) являются проекциями разных альтернатив в осмыслении внутренних – как экзистенциальных, так и эмоциональных – конфликтов индивидуума.

У Жуковского в двух последних строфах демон выступает в самом роковом его аспекте, а именно как леший-судьба, который завершает судьбу ребенка: «Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать». Последнее явление лешего вызывает у ребенка физические симптомы смертельной болезни. Здесь надо отметить, что по фольклорной традиции болезни неизвестного происхождения приписываются именно сверхъестественным существам, в том числе и лесному духу. В таких случаях причина болезни объясняется тем, что больного «обошел» леший. Крик ребенка («Младенец тоскует, младенец кричит») представляет собой момент перехода из мира живых в мир мертвых. Умирая, он наделяется главным атрибутом лешего: он страшит своего отца криком прощания, как леший пугает людей своим «особенно зычным голосом». Ребенок уже причастен тому миру, приобретает новую семью, семейство лешего. Тем самым вместо своего живого отца-старика он находит нового отца, седого старика – лесного царя. Значит, в *Лесном царе* Жуковского смерть обозначает не только окончательную потерю (с точки зрения отца), но и приобретение (с точки зрения демона). Таким образом момент смерти ребенка представляет собой особую инициацию: посвящение живого в мертвого.

В балладе Гете демоническое начало скрывается в человеке, в его внутреннем мире, у каждого есть свой внутренний демон, воплощающий его личностные свойства, известные или неизвестные ему самому. Erlikönig является тем смертоносным демоном, который управляет личной судьбой человека. Вступить с ним в непосредственный контакт означает подчиниться его воле, стать беззащитным перед собственной судьбой. Именно в этой неизбежности, обреченности, подвластности жестокому закону бытия заключается трагизм отдельной человеческой жизни.

У Жуковского «лесной царь» является проекцией коллективного, народного духа. Многочисленные метаморфозы лешего демонстрируют полноту бытия с точки зрения различных представлений о наличии сверхъестественных основ в человеческой жизни. В этом отношении судьба отдельного человека связана с тем, как он понимает «миропорядок» с его естественными и сверхъестественными существами, нарушает ли он их законы. При

контакте с демонической силой определяется его судьба, оформляется его путь среди возможных альтернатив. Трагизм смерти, завершенности жизненного пути растворяется в возможности человека менять статус существования в вечности бесконечных метаморфоз.

Приложения

В. Жуковский
Лесной царь

*Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник,
Обняв, его держит и греет старик.*

— *Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?*
— *Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул;
Он в темной короне, с густой бородой.*
— *О нет, то белеет туман над водой.*

*«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».*

— *Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит.*
— *О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы.*

*«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».*

— *Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей.*
— *О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне.*

*«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».*
— *Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать.*

*Ездок оробелый не скачет, летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.*

Johann Wolfgang Goethe
Erlkönig

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind;
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.*

*Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
 Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –*

*„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
 Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
 Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“*

*Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
 Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
 Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
 In dürren Blättern säuselt der Wind. –*

*„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön;
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“*

*Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau;
 Es scheinen die alten Weiden so grau. –*

*„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
 Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“ –
 Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! –*

*Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
 Er hält in Armen das ächzende Kind,
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
 In seinen Armen das Kind war tot.*

Erlkönigs Tochter
(Übersetzt von Johann Gottfried Herder)

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitsleut.
Aber der Tanz geht so leicht durch den Hain.
Da tanzen die Elfen auf grünem Land,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.
„Willkommen, Herr Oluf! Was eilst von hier?
Tritt her in den Reihen und tanz mit mir.“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei güldne Sporen schenk ich dir!“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Ein Hemd von Seide, das schenk ich dir.“
Ein Hemd von Seide so weiss und fein,
Meine Mutter bleichts im Mondenschein.“
„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“
„Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Ein Haupt von Golde, das schenk ich dir.“
„Ein Haupt von Golde, das nähm ich wohl;
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.“
„Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch und Krankheit folgen dir.“
Sie tät einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt'er solchen Schmerz.
Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd:
„Reit heim nun zu dein'm Fräulein wert.“
Und als er kam vor Hauses Tür,
Seine Mutter zitternd stand dafür:
„Hör an, mein Sohn, sag an mir gleich,
Wie ist deine Farbe blass und bleich?“
„Und sollt sie nicht sein blass und bleich,
Ich traf in Erlenkönigs Reich.“
„Hör an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich nun sagen deiner Braut?“
„Sagt ihr, ich sei im Wald zur Stund,

*Zu Proben da mein Pferd und Hund.”
Frühmorgen und als es Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschar.
Sie schenkten Met, sie schenkten Wein;
„Wo ist Herr Oluf, der Bräut’gam mein?”
„Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund,
Er probt allda sein Pferd und Hund.”
Die Braut hob auf den Scharlach rot –
Da lag Herr Oluf, und er war tot.
Aber der Tanz geht so leicht durch den Hain.*

ОБ АЛЬТРУИЗМЕ ПУШКИНА

Михай Петер

(Péter Mihály, Budapest)

*Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем
Но пусть она вас больше не тревожит
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим. (1829)*

Эта жемчужина русской, да и, пожалуй, мировой любовной лирики привлекала внимание исследователей не только своим исключительным лаконизмом, стройностью и безобразной семантикой, но прежде всего своим необычным для признаний в любви «отступающим» тоном и амбивалентной концовкой. Согласно интерпретации Романа Якобсона заключительный стих «...может быть понят как заклинаящая развязка послания, но с другой стороны, окаменевшее речение „дай вам Бог“ [...] может интерпретироваться как своего рода „нереальное наклонение“, означающее, что без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить едва ли еще придется».¹ По моему толкованию, изложенному в одном докладе в 1972 г., тема самоотверженной любви в этих стихах развернута в виде трехступенчатой градации, каждая ступень которой представляет собой антитезное противопоставление утверждения и отрицания любви лирического героя; в заключительном двустии и утверждение, и отрицания этой любви достигают своего апогея: два полюса антитезы как бы сливаются, чувство любви «объективируется».² Таким образом, этот анализ не допускал альтернативного толкования заключительного стиха: я его понимал как «заклинающую развязку», а не как «подразумеваемое отрицание».³

Такое понимание стихотворения весьма близко к анализу Д. Д. Благого, утверждавшего, что речь идет не о каком-либо преходящем мотиве: «Это – в высшей степени просветленное состояние души, обретенное здесь по-

¹ Р. Якобсон. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии. Poetics, Poetyka, Поэтика*. Warszawa, 1961. 407.

² M. Péter. *Noch einmal über die Grammatik der Poesie (anlässlich Я вас любил von Puškin)* // *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Zred. S. Skwarczyńska. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1973. 267.

³ Об этом термине см. О. Есперсен. *Философия грамматики*. М., 1958. 369. (Первое издание на английском языке: *The Philosophy of Grammar*, 1924.)

этом и снова порой в нем возникающее».⁴ Этот же мотив «просветленной альтруистичности» появляется и в стихотворении 1832 г. К*** (*Нет, нет, не должен я...*):

... Ужель не можно мне,
Любуясь девою в печальном сладострастье,
Глазами следовать за ней и в тишине
Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Всё – даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.

В настоящей статье я пытаюсь дополнить свою интерпретацию (которой я придерживаюсь и по прошествии 30 лет) психологическим комментарием к «просветленной альтруистичности» поэта.

В учении глубинной психологии, разработанном З. Фрейдом и его последователями, понятие вытеснения является важнейшим ключом к пониманию нашей душевной жизни. Вытеснение – это активное удаление различных инстинктивных (прежде всего сексуальных и агрессивных) импульсов и стремлений нашего подсознательного (= «Оно») из сферы сознательного «Я». Вытеснение осуществляется посредством различных «защитных механизмов», в частности путем проекции, т. е. перенесения собственных желаний вовне, а также идентификации, когда это перенесение направлено на другое лицо. В своей монографии, посвященной защитным механизмам, Анна Фрейд описывает особый вид соединения проекции и идентификации, который заключается в уступке собственных влечений другому лицу, и называет этот процесс «альтруистичной уступкой» (*altruistische Abtretung*). В этом случае удовлетворение собственного возбуждения осуществляется через «совместное наслаждение» (*Mitgenuß*) с другим лицом или с другими лицами. В качестве иллюстрации А. Фрейд ссылается на широко известную драму Э. Ростана *Сирано де Бержерак*. Героем этой пьесы является историческое лицо XVII века, французский дворянин, поэт, гвардейский офицер, отличавшийся острым умом и отвагой, но вследствие своей безобразной наружности не имевшего успеха у женщин. Он влюбился в красавицу Роксану, но, сознавая свою отталкивающую внешность, сразу же отрекся от шансов на ответное чувство и, уступая свои любовные притязания красавице Христиану, всячески старался, чтобы тот достиг осуществления своих желаний.⁵

Пушкин обладал сильным зарядом сексуальных влечений (*libido*), об этом свидетельствуют и некоторые его юношеские стихи, например стихо-

⁴ Д. Д. Благой. *Творческий путь Пушкина (1820–1830)*. М., 1967. 415.

⁵ А. Freud. *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. Wien, 1936. 140–154.

творение, посвященное одной известной даме столичного полусвета, «крестнице Киприды»:

*...Ольга, жрица наслажденья,
Внемли наш влюбленный плач —
Ночь восторгов, ночь забвенья
Нам наверное назначь...*

(О. Массон, 1819)

или послание Ф. Ф. Юрьеву, члену общества «Зеленая лампа»:

*...А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний...*

(Юрьеву, 1821)

(О «бесстыдном бешенстве желаний» поэт писал с бесцензурной открытостью в своих тайных записках 1836–1837 гг., опубликованных недавно М. Армалинским.⁶) В более зрелом возрасте одним из ведущих мотивов пушкинской лирики стало горькое раскаянье в чувственных эксцессах прежних лет. Этот мотив появляется уже в первой главе *Евгения Онегина*:

*...Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет...*

(1, XLVI)

потом в стихотворении *Воспоминание* (1828):

*...И с отвращением читая жизнь
мою,
Я трепещу и проклиная...*

и в *Элегии* 1828 года:

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...*

Вместе с тем весьма рано появляется мотив противопоставления чувственной и платонической любви:

*...Что вы, восторги сладострастья,
Пред тайной прелестью отрад
Прямой любви, прямого счастья...*

(Месяц, 1816)

(Здесь *прямой* = 'подлинный', 'настоящий'.) Образы «предестниц», их «обманчивая нежность», «корысти холодные лобзанья» и «златом купленные во-

⁶ См. Д. С. Пушкин. *Тайные записки 1836–1837 годов*. Minneapolis–Minnesota, 1986.

сторгии» тускнеют перед образом любимой женщины, в которой поэт видит «гений чистой красоты» (К***, 1825) или «чистейшей прелести чистейший образец» (*Мадонна*, 1830). Это противопоставление достигает своей высшей степени и вместе разрешения в стихах *Нет, я не дорожу мятёжным наслаждением...* (1831), в котором отвергается редуцированная до акта сношения чувственная любовь, но торжествует извечное, очеловеченное, эмоционально насыщенное половое влечение.⁷ Перед нами не просто «сублимация», т. е. перемещение инстинктивного влечения в сферу более высоких (моральных, социальных и пр.) ценностей, здесь достигнуто редкостное единство друг друга взаимно дополняющих сфер «Оно» и сознательного «Я», истинно человеческий синтез «земной» и «небесной» любви.

В подтверждение идеи «альтруистичной уступки», обнаруживаемой в стихах *Я вас любил...* в смысле концепции Анны Фрейд, можно отметить еще следующее. В пушкиноведении неоднократно ставился вопрос об адресате этого стихотворения, но так и не удалось удовлетворительно решить его. Вместе с тем исследователи уже давно обратили внимание на то, что в жизни поэта была «любовь, необычайная по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, и им самим никогда не названная, „утаенная“».⁸ Вокруг этой «утаенной» любви создавалась целая литература, в которой с большей или меньшей степенью убедительности выдвигались и опровергались различные предположения относительно предмета этой исключительной страсти. Наиболее интересную на мой взгляд гипотезу выдвинул Тынянов, утверждавший, что предметом «утаенной» любви Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина, жена выдающегося писателя и историка.⁹ Преимущество этой гипотезы над остальными заключается в том, что она удовлетворительно объясняет столь глубокое и строгое утаение этой страсти. У Пушкина ведь могли быть самые серьезные причины скрывать свою любовь к жене Карамзина, который был не только крупнейшим литературным авторитетом того времени, но и близким другом семейства Пушкиных; он же не один раз заступался за самого Пушкина. Тынянов построил свою гипотезу на основании изучения биографических материалов поэта, а также некоторых поэтических текстов, прослеживая мотив «утаенной» любви начиная с 1816 г. Но любопытно, что от его внимания ускользнуло послание *Князю А. М. Горчакову* (1817), в котором имеются следующие строки:

...Я знал любовь, но я не знал надежды,
Страдал один, в безмолвии любил...

⁷ См. М. Петер. *К вопросам семантики поэтического языка* // М. Peter (Ed.). *The Structure and Semantics of the Literary Text*. Вр., 1977. 66–67.

⁸ Ю. Н. Тынянов. *Безыменная любовь* // Пушкин и его современники. М., 1969. 209. (Статья впервые опубликована в 1939 г.)

⁹ Там же. 212.

Это, пожалуй, – первый вариант формулировки *Я вас любил* безмолвно, безнадежно. Концовка же этого послания – едва ли не наиболее раннее выражение «просветленно альтруистичного» душевного состояния поэта:

*...Нет, ропот – униженье.
Нет, праведно богов определение!
Ужель лишь и мне не ведать ясных дней?
Нет! в слезах скрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет утешенье
Мой скромный дар и счастье друзей.*

Не имея для этого несомненных доводов, я не настаиваю на том, что Карамзина была адресатом стихов *Я вас любил*... Но если это было так, то это служило безусловно сильным стимулом для того, чтобы поэт отрекался от своей страсти.¹⁰

Весьма правдоподобно, что Пушкин страдал чем-то вроде «комплекса Сирано». Его прадед по материнской линии, Ибрагим Ганнибал был абиссинец, и следы африканского происхождения отражались в некоторых чертах наружности поэта. О том, что Пушкин, хотя и гордился своей пылкой африканской кровью, считал эти внешние черты в известном отношении невыгодными для себя, свидетельствуют между прочими и стихи из уже цитированного послания *Юрьеву*:

*...И счастлив ты своей судьбой.
А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрожденный в дикой простоте...*

Стоит обратить внимание и на то место его незаконченного романа об И. Ганнибале (*Арап Петра Великого*), где говорится о том, как «арап Ибрагим», обучавшийся в парижском военном училище, был принят в светских салонах французской столицы:

Обыкновенно смотрели на молодого негра как на чудо, окружали его, осыпали приветствиями и вопросами, и это любопытство, хотя и прикрытое видом благосклонности, оскорбляло его самолюбие. Сладостное внимание женщин [...] не только не радовало его сердца, но даже исполняло горечью и негодованием. Он чувствовал, что он для них род какого-то редкого зверя, творенья особенного, чужого, случайно перенесенного в мир, не имеющий с ним ничего общего.¹¹

В этих словах безусловно сквозят мысли и чувства, жизненный опыт самого поэта.

¹⁰ В комментариях к работе Тынянова Д. Л. Грушинин сообщает, что кинорежиссер С. М. Эйзенштейн, гипотеза которого Тынянова натолкнула на замысел фильма о Пушкине, усматривал в совершенно необъяснимом по его мнению увлечении Пушкина Наталией Гончаровой своего рода «поиски Ersatz'а для недоступной возлюбленной...». // Ю. Н. Тынянов. 402–403.

¹¹ Полное собрание сочинений в 10 т. М., 1957. т. 6. 12.

В заключение хочется особо подчеркнуть, что попытка раскрыть глубинные психические мотивы пушкинского альтруизма ни в малейшей степени не направлена на умаление высокой эстетической ценности и моральной достоверности его любовной лирики и, в частности, его стихов *Я вас любил...* Исследовать скрытые пружины и «механизмы» в процессе поэтического творчества – рискованное дело интерпретатора; облагораживающий же эффект произведения, вызванное им просветление мысли и чувства – счастливая участь читателя. Это прекрасно понимал Гоголь, когда он писал о Пушкине:

«Даже в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там – история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать.»¹²

¹² Н. В. Гоголь. *В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность* // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 6 т. М., 1953. (1846) т. 6. 156.

ДРАМА ЧЕХОВА *ЧАЙКА* И ЕЕ КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

Тибор Бароти

(Baróti Tibor, Szeged)

Драмы Чехова не принадлежат к мало изученным произведениям русской литературы, что касается и *Чайки*, написанной в 1896-ом году. О чеховских драмах, в том числе о *Чайке*, существует немало ценных, глубоких исследований, монографий, научных статей и т. п. В предлагаемой статье я хотел бы обратить внимание на одно обстоятельство, по моему мнению немалое странное. Я имею в виду то, что литературоведы, разрабатывающие, осмысляющие пьесу Чехова *Чайка* оставляют без должного внимания весьма важный и полный богатого идейно-культурного, философского смысла отрывок начала первого действия, а именно оставшуюся незаконченной, не доведенной до конца «пьесу в пьесе» одного из главных действующих лиц пьесы: Константина Треплева. Оставшаяся незаконченной пьеса Треплева несмотря на свою отрывочность обнаруживает идейное сходство с господствующим философским направлением конца XIX-го века, с учением религиозного философа-мистика Владимира Соловьева. *Чайка* Чехова, как и другие его пьесы конца XIX-го века, написанные вслед за *Чайкой* изображают подавляющую духовную атмосферу, что можно назвать *безвременьем*. (Курсив мой – Т. Б.) Р. Гальцева и И. Роднянская в словарной статье о философии Владимира Соловьева, представляющей собой глубокое научное исследование творчества философа, пишут о направленности В. Соловьева: «Им двигали убеждение в наличии верховной правды и скорбь, оттого что она не торжествует в окружающем мире [...] он словно был рожден вместе с представлением о том, что земное бытие должно быть покорено высшей истине. Каким же путем этого достичь, он начинает думать с ранней юности.»¹ Далее читаем: «Соловьев связывал философское творчество с позитивным разрешением жизненного вопроса, понимая его как реализацию христианского идеала [...] в обстановке безвременья и поисков новых путей преобразования России.»²

Пьесу Чехова *Чайка* можно определить, как поздний вариант литературного произведения, трактующего романтическую тему об искусстве и художниках. Большую часть драмы занимают диалоги, высказывания, сужде-

¹ Р. Гальцева. *Соловьев Владимир Сергеевич. Русская философия. Малый энциклопедический словарь*. М., 1995. 478.

² Там же. 479.

ния действующих лиц о литературе, об искусстве, о театре, о художественном творчестве. Именно на основании философско-эстетического отношения действующих лиц к жизни, к творчеству и к искусству в драме обнаруживаются их характеры. За исключением нескольких действующих лиц герои пьесы являются людьми искусства: Аркадина актриса, Треплев писатель, Нина Заречная актриса, Тригорин беллетрист, но и разговоры Шамраева, Сорина, Дорна постоянно вращаются около вопросов театра и искусства, только Маша, Медведенко и Полина Андреевна более поглощены жизнью, страдают от своего недовольства жизнью, и менее активны при обсуждении непрекращающихся вопросов искусства и творчества. Общая особенность чеховских пьес, что их персонажи в большинстве случаев с потрясением переживают свою подавленность банальностью лишенной духовного содержания жизни и только некоторые, притом весьма отрицательные персонажи, как Наташа и Кулыгин из *Трех сестер*, Яша, молодой лакей и Лопухин из *Вишневого сада*, профессор Серебряков из *Дяди Вани* не страдают от бессмысленности существования, не имея никаких внутренних побуждений к нематериальным, возвышающим человека над банальностью жизни духовным ценностям. Переживание персонажами бессмысленности существования выражается в диалоге из второго действия *Вишневого сада* между Епиходовым и Шарлоттой: *Епиходов: Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер... Шарлотта: Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; [...] эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить [...] Все одна, одна, никого у меня нет и [...] кто я, зачем я, неизвестно...*³

Экзистенциальный кризис, переживаемый персонажами *Чайки* из-за потери духовных ценностей и духовной основы жизни – то есть, того, что можно назвать внутренним опытом *безвременья* (курсив мой – Т. Б.) – становится более обостренным, так как будучи драмой об искусстве и художниках, упомянутый выше кризис культуры и духовных ценностей переживают и персонажи, которые по своему призванию должны были бы заботиться о действительности этих же духовных ценностей.

Кризисное духовное состояние эпохи, переживаемое персонажами чеховских пьес, определяемое выше исследователем творчества В. Соловьева как «безвременье», выражается и в лирике XIX-го века, например, в знаменитом стихотворении Тютчева *Наш век* 1851 года:

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.*

³ А. П. Чехов. Пьесы. М., 1964. 184.

*Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит...*⁴

Персонажи *Чайки* Сорин, Шамраев, Маша и Медведенко, как впрочем и Дорн не являются по профессии людьми искусства, тем не менее то и дело и они высказываются по вопросам искусства, чаще всего на уровне определяющей их характер навязчивой идеи. Все они – кроме Дорна – по своему недовольны жизнью, полны требований к ней, которых, однако, жизнь не удовлетворяет. Сорин в разговоре с Дорном его называет «сытым» человеком, который «пожил на своем веку», а о себе говорит, что *еще не жил, ничего не испытал в конце концов, [...] и жить мне очень хочется. Вы сыты и равнодушны, и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить...* (46)⁵ Шамраев, управляющий Сорина, вспоминает свои старые театральные переживания и связанные с ними анекдоты об известностях театра прошлого, но живя в настоящем им руководят одни хозяйственные соображения. Маша в начале второго действия в диалоге с Аркадиной говорит о своем отношении к жизни: *...жизнь свою я тащу волоком, как беспокоящий шлейф [...]. И часто не бывает никакой охоты жить* (44). А в начале первого действия, на вопрос Медведенко о том, почему она всегда ходит в черном, она отвечает: *Это траур по моей жизни. Я несчастна* (25). Причина несчастья Маши, ее неудовлетворенности жизнью, является ее непрекращающаяся, но оставшаяся без ответа любовь к Треплеву. Медведенко тоже недоволен жизнью: его недовольство сплошного материального характера, он до конца пьесы продолжает жаловаться на свое плачевное материальное положение. Как ни странно, из перечисленных выше персонажей *Чайки*, не представляющих собой «людей искусства» по профессии, один только Дорн не поглощен духовно жизнью, обстоятельствами существования, хотя о нем говорят, что он «сытый», что он «пожил на своем веку», и он сам, в конце первого действия говорит, что он доволен прожитой жизнью, нет у него лишних претензий к ней, но что самое важное: он мечтает о подъеме духа, т. е. несмотря на свою «разнообразно и со вкусом» прожитую жизнь, не ассимилируется, не поглащается ей, а чувствует потребность внутреннюю возвыситься над жизнью. Такое стремление высвободиться из-под все нивелирующей, поглощающей человека банальности имманентной жизни в *Чайке* мы находим только у Нины Заречной, из простой дочери богатого помещика ставшей настоящей актрисой, в отличие от успешной, признанной всеми Аркадиной, полностью поглощенной банальностью, и в голове которой никогда, даже в самый напряженный момент нарастающего трагизма конца чет-

⁴ Ф. И. Тютчев. *Стихотворения*. М., 1986. 180.

⁵ Цитаты из пьесы приводятся по следующему изданию: А. П. Чехов. *Пьесы*. М., 1964.

вертого акта не мелькнула идея подобного к переживанию Дорна духовного подъема. Очень важно, что Дорн говорит о желанном духовном подъеме вслед за «неуспехом» представления пьесы Треплева; сначала про себя, а потом излагает свои впечатления прямо автору. Оставшись один, Дорн говорит: *Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показывались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно...* (40) Несколько ниже, разговаривая уже с автором, он говорит о подъеме духа в связи с художественным творчеством: *Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту* (41). Из упомянутой материальной оболочки успешно высвобождается одна только Нина Заречная, в конце четвертого акта в разговоре с Треплевым. Не случайно, что в начале этого последнего их разговора Нина упоминает их театр в саду, у озера, где она играла в пьесе Треплева исполняя *общую мировую душу*, готовящуюся к *упорной жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил*, и где ей *суждено победить* (34). Как не случайно и то, что она декламирует часть своего монолога из пьесы Треплева, трагически для автора оборвавшейся после длинного монолога Нины, «общей мировой души». Слова оборвавшейся пьесы как бы символизируют основной конфликт культурно-духовного положения «безвременья» между «началом материальных сил» – словами Дорна «материальной оболочкой» – и «мировой душой», началом гармонии, – словами Дорна возвышающим над «материальной оболочкой», с помощью которого начала, во время творчества он «уносился бы от земли подальше в высоту». И слова треплевской пьесы, произнесенные «общей мировой душой» – Ниной, указали на исход намеченной жестокой борьбы с дьяволом: после жестокого их столкновения ожидается победа, единение в гармонии – напоминающее философскую идею *всеединства* (курсив мой – Т. Б.) – двух противоречащих друг другу, непримиримых до того начал: *От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии и наступит царство мировой воли* (36). Названный выше конфликт между началом материальных сил и возвышающим духовным началом *мировой душой* (курсив мой – Т. Б.) существует для каждого персонажа пьесы, и как правильно угадал Дорн, возвыситься над снижающей человека материальной оболочкой возможно только огромными усилиями духа, в частности, художественного творчества. А это не однозначно преодолению разного рода жизненных невзгод

и испытаний, как это не значит и пассивность самоотдачи разъедающим, поглощающим стремлениям агрессивной банальности. Успешная, преуспевающая в жизни и на поприще актрисы Аркадина ни на минуту не чувствует жажду духовного возвышения и обновления, и в жизни и на сцене ее вдохновляют одни собственные успехи, к успехам других людей она относится с ревностью. В начале четвертого действия, сидя за карточным столом, она, как всегда, говорит о себе, о своих новых успехах: *Аркадина: Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! [...] Студенты овацию устроили [...] Три корзины, два венка и вот [...] (Снимает с груди брошь и бросает на стол.) На мне удивительный туалет [...] Что-что, а одетая я не дура* (75–76). В первом действии до начала спектакля Треплева, Шамраев говорит о прошлых успехах Аркадиной: *В тысяча восемьсот семьдесят третьем году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла!* (32). А в самом начале второго действия, в разговоре с Машей Аркадина излагает свою жизненную философию: *И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти...* (43–44) Из приведенных слов Аркадиной становится ясно, что она как бы попав в ловушку Мефистофеля из драматического стихотворения Гете, живет исключительно для данной минуты и в плоскости имманентной жизни, что в выше приведенных словах Дорна однозначно презренной им материальной оболочке бытия. Поэтому Аркадина неспособна в своем творчестве испытать желанный Дорном подъем духа, она зависит от одной материальной оболочки, ее «жизнь в успехах» не представляет собой настоящее творчество. Тригорина, модного беллетриста тоже сопровождают успех и слава. Но он тоже далек от возвышающего творческого вдохновения, желанного Дорном, вырывающего человека из банальной жизни. Ему духовный подъем неизвестен, наоборот, к писательскому труду его – словами известного пушкинского стихотворения – как к «священной жертве», требует не Аполлон, до его «чуткого слуха» коснется не «божественный глагол», его «вдохновенье» не свыше, он не испытывает при вдохновении личностное состояние, т. е. подъем духа. Он недоволен жизнью, при своем «творчестве», вернее писательском труде его душа продолжает «вкушать холодный сон», и для него сама писательская деятельность оказывается безличным, тягостным бременем. Во втором действии, в разговоре с Ниной, жалуясь на свою жизнь – жалуется на свою творческую работу: *Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан-нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что я съедаю собственную жизнь...* (51–52) И при вопросе Нины, что *разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?* (52) – он отве-

чает утвердительно, но релятивизируя вдохновение и творчество, нивелируя его с чтением корректуры: *Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно...* (52)

Известно, что страдания и недовольство жизнью персонажей чеховской пьесы, «малодушно погруженных» «в заботах суетного света» и поглощенных ими в большинстве случаев от неразделенной любви, от известных «треугольников». Тригорин, Треплев и Маша кроме любовного треугольника связаны между собой и многозначным символом «чайки», к которому все они относятся по своему. Во втором действии, Треплев, укладывая убитую им чайку у ног Нины говорит: *Скоро таким же образом я убью самого себя* (49). Тригорин в конце того же действия, увидев убитую чайку, записывает в свою книжку сюжет небольшого рассказа, подсказываемый убитой чайкой. Этот сюжет по аналогии с излюбленной темой эпохи сентиментализма разрабатывает плачевную историю соблазненной и оставленной девушки, заканчивающуюся смертью. Далее, ослепленную известностью и славой Тригорина, мечтающую о своей «настоящей, шумной славе» Нину, согласно своему литературному сюжету, соблазняет и покидает Тригорин, который в дальнейшем возвращается к своему прошлому спокойствию и к привычной Аркадиной.

В последнем, в четвертом действии происходит новая, на этот раз последняя встреча Треплева с Ниной Заречной. Прошло два года с их последней встречи и за это время многое изменилось. В первую очередь надо отметить изменение в творческой позиции и Треплева, и Нины Заречной, но надо отметить и некоторое колебание писательской позиции Тригорина.

Треплев в первом действии, разговаривая с Сориным, отвергает воспроизведение на сцене жизни, когда *...в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...* (29) Немного далее, разговаривая с Ниной, он формулирует свое эстетическое кредо: *Надо изображать жизнь не такую, как она есть и не такую, как она должна быть, а такую, как она представляется в мечтах* (31). А в четвертом действии, до появления Нины Треплев приходит к своему актуальному пониманию искусства и творчества, ставшему для него в последствии губительным. Он говорит: *Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души* (78).

Треплев, изменяя свое понимание творчества, не меняется, однако по своему отношению к жизни: по своей любви к Нине. В самом начале первого действия он говорит Сорину о своей любви к Нине: *Я без нее жить не могу...* (30) То же повторяется на последних страницах четвертого действия: Треплев: — *...Разлюбить Вас я не в силах, Нина. С тех пор как я потерял вас*

и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я страдаю... Немного позднее он говорит: *Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я не писал, все это сухо, черство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте уехать с вами!* (81) Из приведенных слов Треплева становится ясно, что дело не только в том, что он жить без Нины не может. Но при сложившихся обстоятельствах и писать Треплеву стало невозможно согласно его новому пониманию творчества: он не может писать, «потому что это свободно льется из его души», потому что, как он говорит далее — он страдает, жизнь стала для него невыносима, ему холодно, как в подземелье. Поэтому что бы он ни писал, все «сухо, черство, мрачно». И все это оттого, что как и все персонажи пьесы, за исключением Дорна и Нины Заречной в последнем действии, Треплев писатель и человек четвертого действия представляет собой только первую фазу сотворенного им же в первом действии поэтического видения, являясь как бы живым воплощением изображенных там ужасов и страхов существования без духа, без благодатного содействия общей мировой души. Печальные, полные трагизма заклинания Треплева из четвертого действия, обращенные к Нине, как мольба о спасении чуть ли не являются повторением жалоб общей мировой души, исполняемой Ниной Заречной: *Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. [...] Тела живых существ исчезли в прахе, а вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я [...] я* (34). И непостижимо далеко Треплеву, переживающему космический холод и одиночество до намеченной им же в его спектакле всеобщей гармонии, наступившей после победы духа, мировой души над дьяволом — началом материальных сил. Оказывается, Треплев не способен возвыситься в своем творчестве над закрепощающими духовные, творческие силы тягостными условиями жизни, над «материальной оболочкой» бытия. Что не удалось Треплеву, в своем творчестве актрисы осуществляет Нина Заречная. Она, не менее, чем остальные персонажи пьесы, чувствует холод жизни и страдает от ее неустроенности, жестокости. Во время ее совместной с Тригориным жизни под влиянием его непонимания и разрушительного скепсиса она чуть ли не перестала верить и пала духом. Но она высвобождается из ловушки взятого на себя добровольно самоопределения, самоотожествления с чайкой: из убитой Треплевым птицы, ставшей символом, по замыслу Тригорина, обозначающим соблазненную и брошенную девушку, она становится актрисой. Вопреки всем трудностям и испытаниям жизнь не сумела ее сломать. Она отошла от своего предыдущего понимания искусства и творчества, для нее уже не важны обольщения жизни, как материальной оболочки: слава и блеск. Она говорит Треплеву: *Главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую,*

и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни (82). Кажется целесообразным лишний раз подчеркнуть разницу в эстетической-творческой позиции Треплева и Нины Заречной. У них одинаковый, непреодолеваемый и мучительный жизненный опыт: оба страдают от тяжелых мук безответной любви. Будучи принципом творческим «творить из души», Треплев неспособен отделить творчество от жизни, ведь душа полна разрывающих сердце страданий, причиненных жизнью. Нина Заречная однако сумела в своем творчестве забыть о всех своих горестях и испытаниях, причиненных жизнью и ее вдохновение – свысока, не от души страдающей, а от возвышенного духа. В русской литературе XIX-го века, а именно в первой главе *Евгения Онегина* в известном лирическом отступлении Пушкин изображает разницу между душевными переживаниями в жизни, в любви и во время творческого вдохновения. В пятьдесят восьмой строфе первой главы мы читаем:

*Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм...
[...]
Но я, любя, был глуп и нем.*

А в пятьдесят девятой строфе мы читаем:

*Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
[...]
Пишу, и сердце не тоскует
[...]
Я все грущу; но слез уж нет,
И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет...⁶*

Как раньше было уже сказано в связи с философемой *всеединства*, и связанной с ним *мировой душой* (курсив мой – Т. Б.), в последнем, четвертом действии *Чайки* Нина перед уходом читает отрывок из пьесы Треплева. Те же слова первоначально читала та же Нина, исполняющая роль мировой души, и пьеса изображала как бы потерянный рай, выражала необходимость стремления отпавшего от божественного начала хаотичного мира к восстановлению гармонии, к воплощению божества в мире, т. е. всеединства. Нина Заречная, ставшая настоящей актрисой в четвертом действии *Чайки* остается верной исполняемой ею роли в «пьесе пьесы». Воплощаемая ей там *общая мировая душа* (курсив мой – Т. Б.) здесь, т. е. в творческой деятельности ставшей актрисой *Чайки* – Нины Заречной выполняет свою одухотворяющую функцию, в возвышающем душу переживании, воплощении и передаче

⁶ А. С. Пушкин. *Избранное произведение*. Л., 1968. 282.

культурного наследия драматического искусства предыдущих творческих поколений. Что нынешнее поколение нуждается в такой одухотворяющей – посреднической деятельности в настоящем времени, изображенном в *Чайке* – свидетельствуют опять же слова «сытого» Дорна, вернувшегося из путешествия в Геную: *Дорн: Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная* (72).

Владимир Соловьев в *Чтениях о богочеловечестве* в чтении десятом всеединство связывает с мировой душой. Между приводимыми ниже отрывками из этого сочинения философа и отрывочной «драмой в драме» Треплева, а также ее интерпретацией отзывчивыми персонажами *Чайки* Чехова не трудно заметить переключки. «Отпавший от божественного единства природный мир является как хаос разрозненных элементов. Множественность распавшихся элементов, чуждых друг другу, непроницаемых друг для друга, выражается в реальном *пространстве*. [...] Реальное же пространство или внешность необходимо происходит из распада и взаимного отчуждения всего существующего. [...] Если в порядке божественном все эти элементы, положительно восполняя друг друга, составляют целый и согласный организм, то в порядке природном мы имеем этот же организм, распавшийся реально (*actu*), но сохраняющий свое идеальное единство в скрытой потенции и стремлении. [...] Душа этого становящегося организма – душа мира в начале мирового процесса лишена в действительности той всеединящей организующей силы, которую она имеет только в соединении с божественным началом как воспринимающая и проводящая его в мир; отделенная же от него, сама по себе она есть только неопределенное стремление к всеединству, неопределенная пассивная возможность (потенция) всеединства. [...] Это определенная форма всеединства или вселенского организма содержится в Божестве как вечная идея, в мире же, т. е. совокупности элементов (всего существующего), вышедших из единства, в этом мире, или, лучше сказать, в этом хаотическом бытии всего, составляющем первоначальный факт, вечная идея абсолютного организма должна быть постепенно реализована, и стремление к этой реализации, стремление к воплощению божества в мире... – это стремление, составляющее внутреннюю жизнь и начало движения во всем существующем, и есть собственно мировая душа.»⁷

⁷ В. С. Соловьев. *Спор о справедливости*. М.–Харьков. 1999. 157–159.

NOVALIS' *MONOLOG* ALS „BRUCHSTÜCK EINES DIALOGS“

Márta Gaál-Baróti

(Gaál-Baróti Márta, Szeged)

Die Prosaschrift von Novalis, die mit grosser Wahrscheinlichkeit in den Jahren 1798–99 entstanden ist,¹ wird in der Fachliteratur oft und vielfältig diskutiert. Die neueste Forschung behandelt sie u.a. als „sprachtheoretische Schrift“,² als *Berührungspunkt zwischen Theorie und Literatur*,³ oder aber als *Fragment*.⁴ Die für viele Forscher richtungsweisende Analyse von Strohschneider-Kohrs hebt die besondere ironische „Sageweise“, die „eigenartige sprachliche Gestaltung“ des *Monologs* hervor,⁵ da gerade durch diese und nicht durch die konkreten Äusserungen das Wesentliche, den Text konstruierende *Vorgangswahrheit*⁶ zu ergreifen ist.

Unsere, im Titel formulierte These geht auf ein Brouillon-Fragment von Novalis zurück, das ebenfalls in dem genannten Zeitraum entstanden ist. In diesem Fragment entwirft der Autor seine „Hauptbeschäftigungen“ für die nahe Zukunft, und dabei wird auch ein *Monolog oder Bruchstück eines Dialogs*⁷ geplant, der seine Verwirklichung – unserer Auffassung nach – in der kurzen prosaischen Schrift findet.

Der Titel lässt das Werk mit einer Leseerwartung als *inszenierte Rede* auf dem Theater erscheinen, das sowohl eine schriftliche als auch eine mündliche Produktionsweise voraussetzt, bzw. entsprechende Rezeptionsweisen ermöglicht. Wir müssen aber zugleich unterstreichen, dass sogar die schriftliche Produktion, wie auch die Lektüre eines dramatischen Textes auf eine imaginierte Aufführung ausgerichtet sind. Aufgrund des Gesagten wird der *Monolog* in den Bereich des Dramas, bzw. der Rhetorik gerückt. In Novalis' Formulierung: *Rede ist ein mono-*

¹ H. J. Balmes. *Kommentar* // H.-J. Mähl – R. Samuel (Hrsg.). Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. München–Wien, 1987. Bd. 3. 442–443.

² H. Uerlings. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis* // „Werk und Forschung“. Stuttgart, 1991. 201. Vgl. auch: A. Barth. *Inverse Verkehrung der Reflexion* // Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Heidelberg, 2001. 279.

³ H. J. Drügh. *Anders-Rede* // „Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen“. Freiburg, 2000. 162. Vgl. auch: B. Loheide. *Fichte und Novalis* // Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs. Amsterdam–Atlanta, 2000. 301.

⁴ E. Behler. *Frühromantik*. Berlin–New York, 1992. 276; H. Reinhardt. *Integrale Sprachtheorie* // Zur Aktualität der Sprachphilosophie von Novalis und Friedrich Schlegel. München, 1976. 9.

⁵ I. Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 1960. 250.

⁶ Ebd., 272.

⁷ Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* // H.-J. Mähl – R. Samuel (Hrsg.). München–Wien, 1978. Bd. 2. 511.

*loges Drama*⁸ ist die Annäherung der Bereiche zueinander sichtbar, zugleich aber wird eine innere Spannung angedeutet (siehe: Drama).

Die Raum-Zeit-Struktur der dramatischen Texte „erzeugt [...] den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption“.⁹ Der *Monolog*, wie viele andere Texte frühromantischer Autoren, ist ein Beispiel der „gebuchten Rhetorik“,¹⁰ da die Rhetorik in der Romantik eine Transformation erleidet, ihre Mündlichkeit wird schriftlich propagiert, sie wird zu einer „literarischen Rhetorik“.¹¹ Die *virtuelle Mündlichkeit* wird trotzdem immer wieder angespielt, eine gesteigerte Wirksamkeit der öffentlichen Rede wird von diesen Texten erhofft.

In der Dramentheorie wird der *Monolog* in Opposition zum Dialog definiert, wobei sich diese Art der dramatischen Rede durch zwei Kriterien charakterisieren läßt, wie: „(1) das situative Kriterium der Einsamkeit des Sprechers, der seine Replik als Selbstgespräch an kein Gegenüber auf der Bühne richtet, und (2) das strukturelle Kriterium des Umfangs und des in sich geschlossenen Zusammenhangs einer Replik“.¹² Das Selbstgespräch mit der typischen Situation, in der die dramatische Person ‚laut denkt‘, wirkt sogar auf der Bühne „artifizuell und unrealistisch“,¹³ es ist nur unter besonderen Bedingungen realistisch zu motivieren, somit kann es hauptsächlich durch die Konvention des Dramas gerechtfertigt werden.¹⁴ Solange aber die situative Differenz zwischen Dialog und Monolog eindeutig ist, kann man in struktureller Hinsicht über eine Abstufung des Monologischen und Dialogischen sprechen, so gibt es auch „dialoghafte oder dialogische Monologe“, bzw. „monologhafte oder monologische Dialoge“.¹⁵ In einem dialoghaften Monolog bleibt die einheitliche semantische Richtung nicht aufrechterhalten, „ein Gegeneinander unterschiedlicher Standpunkte“¹⁶ kann innerhalb des Monologs erscheinen.

Novalis' Prosawerk erfüllt das situative Kriterium des Monologs, indem es hier einen einzigen Sprecher gibt. Die Tendenz zur verhältnismässigen Länge als strukturelles Kriterium lässt sich ebenfalls feststellen, aber die innere Geschlossenheit wird aufgehoben, der Text kann durch semantische Richtungsände-

⁸ Ebd., 809.

⁹ M. Pfister. *Das Drama // Theorie und Analyse*. München, 2001¹¹. 23.

¹⁰ H. Schanze. *Romantische Rhetorik // H. Schanze (Hrsg.). Romantik-Handbuch*. Stuttgart, 1994. 337.

¹¹ Ebd., 349.

¹² Ebd., 180.

¹³ Ebd., 187.

¹⁴ Vgl.: M. Pfister. 186.

¹⁵ Ebd., 181.

¹⁶ Ebd., 182.

rungen, durch sich wechselnde Standpunkte, sogar durch ein offenes Ende charakterisiert werden.

Novalis wendet sich mit diesem Werk einer sprachtheoretischen Fragestellung zu, für die um 1800 viele Zeitgenossen, besonders im frühromantischem Kreis, ein reges Interesse zeigen. Seit seinen frühen *Fichte-Studien* macht der Dichter immer wieder Versuche, das Wesen der Sprache, das Verhältnis des Sprechenden zur Sprache, die repräsentativen und kommunikativen Möglichkeiten der Sprache in seinen Fragmentsammlungen, sowie in seinen poetischen Werken zu erläutern. Diese Thematik behandelt Novalis im *Monolog* in einer Form, die mit ihrer Künstlichkeit (dramatische Rede) von der natürlichen Dialogizität der gesprochenen Sprache abweicht, zugleich aber die Mehrstimmigkeit als *inneres Gespräch* ermöglicht. Das frühromantische Denken fordert nämlich Dialogizität, mit dem Ausdruck des Jenaer Kreises 'Symphilosophieren', da gerade durch den Dialog die Gesprächspartner zur Selbsterkenntnis, bzw. zur Welterkenntnis gelangen können (vgl.: platonische Dialoge).

Gleich im ersten Satz, ohne Einleitung, wird das Thema angegeben: „Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel.“¹⁷ Die Neuartigkeit und Paradoxalität der These stellt auf den ersten Blick nicht nur die oben skizzierte frühromantische Auffassung vom Gespräch, sondern die sinnvermittelnde Funktion der Sprache überhaupt in Frage. Zugleich aber dient dieser Auftakt der Rede dazu, die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erwecken, wobei die Gefahr, dass die inszenierte Rede kaum weitere Steigerungsmöglichkeiten während der Argumentation im Späteren aufweisen kann, von vorn herein klar ist. Durch die Einschlebung des Partikels 'eigentlich' bekommt die neutrale Formulierung der These den Schein,

- a) Fortsetzung eines (Selbst) Gesprächs,
- b) Ergebnis der plötzlichen Erhellung des Monologisierenden, somit Teil einer neuen Argumentationsrichtung zu sein.

Als Teil eines fortwährenden Gesprächs wird der *Monolog* in einen Redefluss eingefügt, der in dem Text nur weitergeführt wird und nicht mit dem Ende des Textes aufhört; als Ergebnis der plötzlichen Erhellung des Sprechenden kann er als eine neue Richtungsnahme der Rede aufgefasst werden. (Auch weitere Richtungswechsel sind im Dialog zu finden.) Die zwei Bedeutungen ergänzen einander. Der Text weist keine Absatzeinteilung auf, was wiederum rein formell das *Strömen der Rede*, den unaufhaltsamen *Redefluss* andeutet.

Inhaltlich können drei Gedankeneinschnitte innerhalb des Textes festgestellt werden,¹⁸ die als sich wechselnde Standpunkte, als semantische Richtungs-

¹⁷ Novalis. 438.

¹⁸ C. Sommerhage. *Romantische Aporien // Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis*, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. Paderborn-München-Wien-Zürich, 1993. 33.

änderungen gewertet werden können, und somit kann der *Monolog* als *dialogischer Monolog* eingestuft werden.

Der erste Einschnitt enthält Argumente für eine sprachkritische Haltung, wobei die Wirksamkeit des bestimmten, intentionalen, zweckorientierten Sprechens negiert wird, ein solches Sprechen wird als „nährliche Sache“, als „bloßes Wortspiel“, als „lächerlicher Irrthum“¹⁹ abgewertet. Der falsche Umgang mit der Sprache, die allgemeine Mißverständnis der Sprache und deren „wunderbares und fruchtbare Geheimniß“²⁰ werden als allgemein verbreitet vom dem Monologisierenden wahrgenommen. Dementsprechend wird die Sprache „zum bloßen Ausdrucksmedium degradiert“²¹ und somit der Lächerlichkeit preisgegeben: „Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen.“²² Die Sprache ist – nach Novalis – eine autonome Welt für sich, und das rechte Verhältnis zur Sprache wäre, ihre natürliche „Eigendynamik“²³ gelten zu lassen, um so „die herrlichsten, originellsten Wahrheiten“²⁴ auszusprechen. Gerade diese „launige Sprache“ [...], „das verächtliche Schwatzen (wäre) die unendlich ernsthafte Sprache“, die „sich bloß um sich selbst bekümmert.“²⁵ Die Selbstbezüglichkeit der Sprache im *Monolog* deutet Sommerhage²⁶ „als eine Bewegung vom Dialogisieren zum Monologisieren“, wobei er den *Monolog* im Kontext mit den zeitlich ihm vorangehenden *Dialogen* behandelt, und den *Monolog* als „Fluchtweg aus den Aporien der Dialoge“²⁷ betrachtet, wobei – unserer Auffassung nach – das mehrere Betrachtungsweisen aufweisende ‘innere Gespräch’ die Einstimmigkeit des Monologs fragwürdig macht.

Der zweite Gedankeneinschnitt wendet sich vom Sprechenden dem Wesen der Sprache zu, indem hier durch einen Vergleich²⁸ die Exaktheit der mathematischen Formeln – per analogiam – auf die Sprache übertragen wird. Das bedeutet eine scharfe Wende, ein neuer Standpunkt wird eingeführt, was auch in der Mitteilungsform eine Veränderung verursacht: der erste Gliedsatz, ein Konditionalsatz läßt den Monologisierenden als einen Wissenden erscheinen, der das Wesen der Sprache kennt, aber – um die oben erwähnten Fehler des zweckorientierten Sprechens zu vermeiden – seine Gedanken nicht direkt ausspricht, somit die außerordentlichen Schwierigkeiten der sprachlichen Mittelung andeutet, und zu-

¹⁹ Novalis. 438.

²⁰ Ebd.

²¹ A. Barth. 282.

²² Novalis. 438.

²³ A. Barth. 283.

²⁴ Novalis. 438.

²⁵ Ebd.

²⁶ C. Sommerhage. 40.

²⁷ Ebd.

²⁸ „Auf Vergleichen, gleichen läßt sich wohl alles Erkennen, Wissen etc. zurückführen“ // Vgl.: Novalis. 334. – formuliert Novalis in den *Vorarbeiten* 1798.

gleich seine eigene Person hinter einem „man“ versteckt. Es ist dabei zu erwähnen, dass die Argumentation, die die Exaktheit der Mathematik wie auch der Sprache beweisen soll, doch in der im ersten Teil kritisierten sprachlichen Form erfolgt.

Inhaltlich bringt der zweite Teil auch Neuigkeiten mit sich: sowohl die Mathematik als auch die Sprache werden als je „eine Welt für sich“²⁹ aufgefaßt, ihre Selbstbezüglichkeit, sowie ihre Eigenständigkeit, ihre Freiheit wird betont. Die Sprache wie auch die Mathematik „drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus“,³⁰ sie sind also nicht als Mittel zum Zweck zu benutzen. Gerade in der Freiheit, in der freien Bewegung findet der Monologisierende den Punkt, in dem sich Sprache / Mathematik, sowie ‘die Dinge’ treffen:

„Nur durch ihre *Freiheit* sind sie Glieder der Natur und nur in ihrer *freien* Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge.“³¹ (Hervorhebung von der Autorin M. G.-B.)

Nicht nur Mathematik und Sprache weisen analoge Züge auf, auch die Natur wird in den Kreis der wechselseitigen Repräsentationen einbezogen: Mathematik, wie auch die Sprache werden zu Gliedern der (lebendigen) Natur, und als solche, in Naturprozessen selbsttätig mitwirkend, als „Maßstab und Grundriß der Dinge“ repräsentieren sie diese. Die natürliche Sprache bildet also nicht die Natur mimetisch ab, sondern steht in Wechselwirkung mit ihr. Sprache bedeutet somit eine Art In-Beziehung-Setzen, Sprache ist eigentlich ein *Gespräch*, eine gegenseitige Bezugnahme der Beteiligten aufeinander.

Wenn also der Sprechende das Wesen der Sprache außer Acht läßt, wenn er sein Ich in den Vordergrund rückt, wenn er sich ausschließlich auf sein Objekt fixiert, und die freien Bewegungen der Sprache nicht beachtet, also selbst mit der Sprache nicht im „Gespräch begriffen ist“,³² so kann er keine echte Mitteilung, keine Verständigung erreichen. Erst wenn jemand sich in die Sprache „einfühlt“, wenn er in ihrer Musikalität, in ihren Bewegungen ihre innere Produktivität wahrnimmt und diese auch in sich wirksam werden läßt, so „wird er ein Prophet sein“,³³ nach der Formulierung eines Fragments: „Die Sprache ist Delphi“.³⁴ Die Erkenntnis der Wahrheit bedeutet aber noch nicht, dass der Sprechende auch imstande wäre, sie zu vermitteln. Novalis bezieht sich an dieser Textstelle wiederum in Form eines Vergleichs auf Cassandra, um die Problematik des Mitteilens klar zu machen.

Bei Novalis bezieht sich der Begriff ‘Sprache’ nicht ausschließlich auf die menschliche Sprache, wie er dieses Thema im *Allgemeinen Brouillon* skizziert:

²⁹ Novalis. 438.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., 319.

³³ Ebd., 438.

³⁴ Ebd., 495.

„Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Sprachen (Lehre von den Signaturen).“³⁵

Somit haben wir mit zahlreichen Zeichensystemen zu tun, wobei in dem Vermittlungsprozeß – so Novalis – die Bezugnahme der Zeichensysteme aufeinander in der modernen Zeit problematisch geworden ist:

„Jetzt sehn wir nichts als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt.“³⁶

Der Ausweg aus diesem (erstarrten) Zustand wäre Sinndeutung und Sinngebung, was mit Novalis' Ausdruck mit dem Romantisieren gleichzusetzen ist,³⁷ wobei in der Darstellung dieses Verfahrens wieder mathematische Fachausdrücke, wie 'potenzieren' und 'logarithmisieren' erscheinen, die auf Selbstbezüglichkeit hinweisen.

In dem Text können nicht nur Parallelitäten / Analogien zwischen Mathematik und Sprache, sondern auch zwischen Sprache und Musik entdeckt werden. Die Bewegung, die für alle drei Bereiche charakteristisch ist, verknüpft sie – trotz aller Unterschiedlichkeit – miteinander. Man braucht „ein musikalisches Gefühl für die Sprache“, man braucht „empfindlich für die Impulse ihrer Bewegung“ zu sein,³⁸ so kann man selber „Zunge“ und Hand³⁹ dem inneren Rhythmus der Sprache folgend bewegen, um die Sprache durch sich selbst, d.h. durch den Sprechenden zu verwirklichen. Das Egoistische, das Sprechen-Wollen wird verdrängt, der Sprechende (Schreibende – von dem Geist der Sprache) Musik getragen – „bewegt sich in seinem Sprechen mit der Sprache“.⁴⁰ Was das Verhältnis der Dinge oder die mathematischen Operationen betrifft, sie können ebenfalls durch Beweglichkeit, durch Veränderung der Relationen charakterisiert werden. Diese Bewegungen spiegeln sich ineinander.

In einem Fragment der *Vorarbeiten 1798* schreibt Novalis über das Drama Folgendes:

„Der Inhalt des Dramas ist ein Werden oder ein Vergehn. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen – einer wohlgegliederten Begebenheit aus Zufall – Es enthält die Darstellung der Auflösung – der Vergehung einer organischen Gestalt im Zufall.“⁴¹

³⁵ Ebd., 500.

³⁶ Ebd., 334.

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ K. van Eikels. *Zwei Monologe: Die Poetik der sprechenden Sprache bei Heidegger und Novalis* // S. Jaeger – S. Willer (Hrsg.). *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg, 2000. 234.

³⁹ Novalis. 438.

⁴⁰ K. van Eikels. 237.

⁴¹ Novalis. 324.

Die Zeit – im Zitat durch „Werden“ und „Vergehn“ angedeutet –, spielt eine zentrale Rolle im Drama: die Handlung umfaßt eine gewisse Zeit, die szenische Aufführung ist zeitgebunden, die gesprochene Sprache weist eine zeitliche Prozessualität auf. Im *Monolog* wird auf die Zeitlichkeit mit Hilfe der *Musikalität der Sprache* hingewiesen, das Zuhören ermöglicht dem Sprechenden „ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes“⁴² in sich auszubilden. Die Verfeinerung, bzw. Verflüssigung der Sprache ermöglicht ein Ineinander-Übergehen, Ineinander-Auflösen der bisher einander widerstrebenden Tendenzen, der Zielstrebigkeit und des Gewährenlassens der Sprechens, wodurch eine neue Qualität sichtbar wird: die Worte der Sprache versuchen nicht mehr einen gewissen Naturgegenstand abzubilden, sondern sie sind *wirksam*, d.h. sie werden „zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge“, ⁴³ sie stehen also im Dialog mit der Natur, sowie mit dem Sprechenden; die Bewegungen unterschiedlicher Art spiegeln sich ineinander.

Der dritte Gedankeneinschnitt des *Monologs* beginnt wie der zweite, mit einem Konditionalsatz, wobei die bis jetzt neutral gehaltene Sprechweise subjektiviert wird: Der Sprechende tritt als Ich auf, und reflektiert auf das Scheitern seines eigenen Vorhabens:

„Wenn ich damit (mit dem vorangehenden Text) das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehen kann, und ich ganz was albern gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt.“⁴⁴

Diese Schlußfolgerung könnte den Monologisierenden dazu führen, daß er in Kenntnis der Sinnlosigkeit des Sprechens aufhört, weiterzusprechen. Er aber, „ein Sprachbegeisterter“, ⁴⁵ der sich von dem Sprachstrom tragen läßt, spricht weiter. Er gibt seinen bisherigen Standpunkt auf, ändert seine Sprechweise. Statt etwas Bestimmtes zu sagen, stellt er nur noch Fragen, wodurch der monologische Charakter seiner Rede aufgelockert wird.⁴⁶ Seine Fragesätze, in denen die Konjunktivform vorherrschend wird, können wir als indirekte Sprechweise (als rhetorische Fragen) darlegen. Statt Sprechen-Wollen charakterisiert sich der Monologisierende in dieser Phase durch Sprechen-Müssen, er bewegt sich nämlich mit der Sprache, läßt die Sprache durch sich reden. Da er aber im ersten Satz des dritten Gedankeneinschnitts formuliert hat, dass er durch Sprechen / Schreiben Poesie zustandebringen will, können wir eher von einer Synthese des Sprechen-Wollens und des Sprechen-Müssens reden.

⁴² Ebd., 438.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 438–439.

⁴⁵ Ebd., 439.

⁴⁶ Vgl.: Pfister. 185.

Gerade durch die schroffe Veränderung der Sageweise läßt sich das kurze Prosawerk nicht mehr als sprachtheoretische Schrift, sondern eher als ein poetisches Werk einstufen, das eine eindeutige dialogisierende Tendenz aufweist.

In einem Fragment der *Vorarbeiten* 1798 formuliert Novalis: „Rechte des Gesprächs – (absolutes Spiel).“⁴⁷ Diese skizzenhafte Darlegung fokussiert auf die Möglichkeiten der Kommunikation, die im Fragment mit dem Spiel in Verbindung gesetzt werden. Eine spätere Formulierung bezeichnet „das Dramatische“ als „ein ächtpoetisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke“.⁴⁸

Bei der Textanalyse des *Monologs* fällt auf, wie oft Gegensätze in den Sätzen erscheinen, die einerseits den instrumentalisierten Sprachgebrauch, andererseits das „Gewährenlassen“ des Spiels der Sprache⁴⁹ thematisieren. Diese zugespitzte, spannungsvolle Redeweise setzt durch das Aufeinanderbeziehen der polaren Gegensätze ein ironisches Spiel in Bewegung, das den Rezipienten zum Nachdenken, sowie zur Stellungnahme reizt. So werden die wichtigsten Thesen u.a. durch folgende, scheinbar einander ausschließende Elemente zum Ausdruck gebracht, wobei ihre Formulierung als grotesk übertrieben zu werten ist:

das rechte Gespräch – eine närrische Sache, ein bloßes Wortspiel;

von etwas Bestimmtem sprechen – das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen;

das verächtliche Schwatzen – die unendlich ernsthafte Seite der Sprache, usw.

Die Sprachproduktion, sowie ihre Wirkung, traditionelle Werte, sowie der Mangel an Werten bekommen hier eine verkehrte Beleuchtung. Das Spielerische dieser Sätze lockt den Rezipienten dazu, den durch den Text des *Monologs* vermittelten Inhalt nicht „ernst zu nehmen“, da – mit Barth gesprochen – „der Text praktiziert, was er thematisch als ‘verfehlt’ ausweist“.⁵⁰ Inhaltsgemäß führt der erste Textteil die Negation ad absurdum, die Sinnlosigkeit des Sprechens wird nämlich bewiesen, woraus man logisch die Schlußfolgerung ziehen könnte, dass das Streben, Wahrheiten auszusprechen, sinnlos ist, daß es sinnlos ist zu sprechen. Gerade das Spielerische des *Monologs*, der ironische Reiz der Sprechweise stellt zugleich auch die inhaltliche Seite des Textes in Frage.

Im *Monolog* bekommt das Spiel eine mehrfache Bedeutung: neben der ironisch-spielerischen Sprechweise kommt das Wort selbst in unterschiedlichen Kontexten vor:

⁴⁷ Novalis. 348.

⁴⁸ Ebd., 839.

⁴⁹ A. Nilsson. *Das Spiel der Sprache: Wittgenstein, Lacan und Novalis zur Semantisierung von Wirklichkeit und Subjektivität in der Bewegung des Dialogs*. Regensburg, 1997. 333.

⁵⁰ A. Barth. 285.

a) gleich im ersten Satz als „bloßes Wortspiel“⁵¹ bekommt es scheinbar eine negative Bedeutung, wobei die Fähigkeit der Sprache / des Sprechens gelegnet wird, Wahrheit zu vermitteln;

b) im zweiten Gedankeneinschnitt, wo das Wesen der Sprache durch die Eigenheiten der mathematischen Formeln als Analogon der Sprache erläutert wird, bekommt das Spiel eindeutig eine positive Bedeutung:

„Sie (die mathematischen Formeln) spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.“⁵²

Das (ironische) Spiel der Sprache deutet auf deren Bewegungen hin, und gerade ihre Beweglichkeit befähigt die Sprache, das ebenfalls sich ständig bewegende „Verhältnißspiel der Dinge“ in sich zu spiegeln. Die (Sokratische) Ironie bedeutet aber auch Verstellung („Ich weiß, daß ich nichts weiß“), die durch Selbst- und Fremdrelexion die Erkenntnis, die Annäherung an die Wahrheit ermöglicht. Diese Verfahrensweise charakterisiert Novalis in den *Fragmenten und Studien III*:

„Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“⁵³

Der zweckorientiert Sprechende reflektiert im Text auf seine eigene Sprachproduktion, die er als Sprachverfehlung betrachtet, indem er das gerade Mitgeteilte ironisch als „Wahrheiten wie diese“⁵⁴ reflektiert. Gerade diese kritisch-reflexive Infragestellung des jeweiligen Wissens(grades) führt aber zu einer Annäherung an die transzendente Wahrheit. Im Text selbst gibt es eine „Spannung [...] zwischen Aussage und innerem Sprachgeschehen: Die negative Einsicht wird von einer Suchbewegung abgelöst“,⁵⁵ die in Anhäufung von Fragesätzen und Konjunktivformen zum Ausdruck gebracht wird. Durch die Verflüssigung der Sprache, durch den Redefluss getragen sind Sprecher und Sprache voneinander nicht mehr zu trennen, die Versprachlichung des Ich ist unaufhaltsam. Der Dialog ist die Form der Selbstbezüglichkeit, sowie die des In-Beziehung-Setzens zu der Welt, bzw. zu der Sprache. In der Bewegung der sprachlichen Prozesse, im Dialog soll man versuchen, das Gleichgewicht zwischen Reden-Wollen und Reden-Müssen zu finden, und dieses Gleichgewicht soll die Poesie charakterisieren, wonach der *Monolog* sich als Poesie identifiziert.

Auch ein Monolog, eine Rede ist dem Wesen nach ein Dialog, in dem man sich sogar verstellt, unterschiedliche Rollen spielt, was für die Dialogizität

⁵¹ Novalis. 438.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., 839.

⁵⁴ Ebd., 438.

⁵⁵ A. Nilsson. 335.

des Monologs weitere Möglichkeiten bietet. Ein soches Dialogisieren hat kein Ende, kann nur abgebrochen werden, wie das mit dem *Monolog* auch geschieht. Das Fragmentarische wird formell durch einen Bindestrich am Ende des Textes angedeutet. Die strukturelle Unabgeschlossenheit läßt die Möglichkeit des Weitersprechens zu, reizt zugleich den Rezipienten zu einer Ergänzung: zum Weiterdenken / Weitersprechen. Den dialogischen Charakter des Monologs, bzw. der Rede unterstreicht Novalis in zahlreichen Fragmenten, am ausführlichsten vielleicht in den *Fragmenten und Studien*, wo er sich u.a. mit der Verstellung, mit den spielerischen Richtungswechseln, sowie mit der rhetorischen Wirksamkeit der (szenischen) Rede beschäftigt, kurz: mit dem Dialogisieren des Monologs, der eigentlich als Bruchstück eines unendlichen Dialogs zu verstehen ist:

„In einer wahren Rede spielt man alle Rollen – geht durch alle Charaktere durch – durch alle Zustände – nur um zu überraschen – um den Gegenstand von einer neuen Seite zu betrachten, um den Zuhörer plötzlich zu illudiren, oder auch zu überzeugen; Eine Rede ist ein äußerst lebhaftes, und geistreiches, abwechselndes Tableau der innern Betrachtung eines Gegenstandes. Bald fragt der Redner, bald antwortet er, dann spricht er und dialogirt, dann erzählt er, dann scheint er den Gegenstand zu vergessen, um plötzlich zu ihm zurückzukommen, dann stellt er sich überzeugt, um desto hinterlistiger zu schaden, dann einfältig, gerührt, muthig – er wendet sich zu seinen Kindern – Er thut, als ob alles vorbey und beschlossen wäre – bald spricht er mit Bauern, bald mit diesen, bald mit jenen, selbst mit leblosen Gegenständen. Kurz eine Rede ist ein monologes Drama.“⁵⁶

⁵⁶ Novalis. 809.

«ВОЗЗРЕНИЯ НА НИХ, КАК И НА ЖИЗНЬ ВООБЩЕ, МОГУТ БЫТЬ БЕСКОНЕЧНО РАЗНООБРАЗНЫ»

Образ Гамлета в интерпретации Тургенева

Иштван Хетеши

(Hetesi István, Pécs)

«Некоторые из наших воззрений, быть может, поразят вас, мм. гг., своею необычностью, – пишет Тургенев в начале своего эссе *Гамлет и Дон-Кихот*, – но в том и состоит особенное преимущество великих поэтических произведений, которым гений их творцов вдохнул неумирающую жизнь, что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречащи – и в то же время одинаково справедливы.»¹ В этом предложении «поражает» то, как Тургенев формулирует в нем удивительно стойкую рецепционно-эстетическую мысль, которая одновременно принимает во внимание оригинальное значение, которое «вдохнул» автор в текст, и часто независимую от его воли многозначность художественного текста, а также право и возможность читателя «бесконечно разнообразного» толкования. Таким образом Тургенев предполагает не одностороннее воздействие, в котором литературное творение провозглашает свою вневременность в монологической форме, а такое сложное соотношение трояственности *автор – произведение – читатель*, в котором наряду с восприятием художественного произведения прошлого одновременно осуществляется интерактивная встреча искусства прошлого и настоящего. Все литературное творчество Тургенева свидетельствует об этом диалогическом взаимоотношении времен.

Среди авторов прошлого – с точки зрения реакции на традицию – в художественном мышлении писателя выдающееся место занимает Шекспир, к творчеству которого он обращался, начиная от своих первых опусов вплоть до самой смерти. В 1864 году по случаю трехсотлетия со дня рождения драматурга он пишет речь, которая свидетельствует о совокупном, синхронном и диахронном подходе к явлениям истории, культуры и искусства. Шекспир «родился в полном разгаре шестнадцатого века, того века, который по справедливости признается едва ли не самым знаменательным в истории европейского развития, века, изобиловавшего великими людьми и великими событиями, видевшего Лютера и Бакона, Рафаэля и Коперника, Сер-

¹ И. С. Тургенев. *Гамлет и Дон-Кихот* // Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 12 т. Изд. второе, исправленное и дополненное. М., 1980. т. 5. 330.

вантеса и Микель-Анджело, Елизавету Английскую и Генриха Четвертого».² Можно добавить, что в это же время родился Галилей и скончался Кальвин, а в Москве господствовал беспощадный Иван Грозный. Этот подход объясняет рождение великих творцов и их многовековое влияние на умы взаимодействием истории и личности. В речи говорится не только о почитании традиций, но и о том, что ее автор превосходно знает пути распространения шекспировского наследства: от восприятия его в Англии, Германии, Франции вплоть до России. Писатель с гордостью утверждает, что Шекспир «сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь».³ В мышлении Тургенева вместе сосуществуют английский шестнадцатый и русский девятнадцатый века, и, вспоминая образ шекспировского Гамлета, он не отделяет его от переосмысленного исполнения этой роли современным русским актером Мочаловым. «Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам, скажем более – чем англичанам?»⁴ – ставит он вопрос. То есть в толковании Тургенева герой драмы выходит за национальные и ренессансские рамки и становится выразителем формы поведения всеобщего человека, такой формы, знаки которой встречаются и в русском национальном характере. Превращение Шекспира во «всенародное достояние» России он объясняет родством между внутренним миром драматурга и его героев с одной стороны и душевным складом русского народа с другой. Постоянная жажда Гамлета к самопознанию, вскрывание им своих слабостей и бичевание их представляются писателю такими особенностями, которые имеются и у русского человека.

Таким образом Тургенев поднимает образ Гамлета – подобно другим героям мировой литературы – до ранга литературного архетипа. В одном из писем 1855 года он пишет: «В действительности нет шекспировского Гамлета – или, пожалуй, он есть – да Шекспир открыл его – и сделал достоянием общим.»⁵ Согласно этому достоинство английского драматурга заключается не в создании типа героя, а в его открытии. Гамлет, точнее архетип «гамлетизма», как понятие, образованное в ходе повторяющегося опыта человечества, постоянно дремлет в глубинах европейского духа, и Шекспир был тем, кто ощутил его, отлил в форму и дал ему имя. В таком толковании образ Гамлета является ничем иным, как конкретизацией XVI–XVII веков этого архетипа, а когда Тургенев интерпретирует шекспировского героя по-своему, то это – его актуализация XIX века.

² И. С. Тургенев. *Речь о Шекспире* // И. С. Тургенев. 1986. т. 12. 325.

³ Там же. 327.

⁴ Там же.

⁵ И. С. Тургенев. *Письмо В. П. Боткину и Н. А. Некрасову* // И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма в 18 т. М., 1987. т. 3. 49.

Это новое толкование и актуализация происходит в разнообразной форме. Писатель в молодые годы переводил Шекспира, приметы гамлетовского характера и его поведения воспроизведены в героях его романов и повестей или – как в вышеупомянутой речи и в эссеистическом исследовании *Гамлет и Дон-Кихот* – формулируются и теоретически. В последнем популярность драмы Шекспира снова объясняется «современным», т. е. позапрошлоговековым «состоянием нашей публики». По его мнению, современная русская публика «при ее стремлении к самосознанию и размышлению, при ее сомнении в самой себе и ее молодости»⁶ обладает рядом гамлетовских особенностей. Встречу публики и традиции в тургеневском понимании подготавливает то, что в предварительном знании, опыте и ожиданиях русского читателя или зрителя XIX века присутствует «гамлетовский элемент», благодаря чему они – ведомые стремлением к самораскрытию – становятся чувствительными к восприятию и толкованию драмы и героя. Через шекспировского героя они истолковывают и самих себя. Подобная интерпретация Гамлета не является исключительно тургеневским явлением: ее прецеденты часто встречаются в европейской и русской традициях.

О не поддающихся власти времени столетий произведениях Шекспира Ласло Ч. Сабо пишет следующее: «В течении полутора столетий, первые полтора века своей жизни *Гамлет* был просто хорошим театром. Размышлять над ним начали лишь в последней трети XVIII века.»⁷ Одним из первых мыслителей, кого это произведение исполнило глубокими раздумьями, стал Гете. Вслед за его мыслью, в эпоху романтизма разворачивается мировоззренческая концепция «Гамлет – это мы, Гамлет – это я», явившаяся самовыражением отчужденного от всего мира, не находящего себе в нем места, погруженного в размышления о жизни интеллектуала XIX века, обрещшего родственную душу в образе датского принца и видящего в нем образец персонального отождествления. Тургеневская трактовка образа Гамлета глубокими корнями уходит в почву немецкой духовной жизни: Тургенев, вникая в оказавшие на него огромное влияние интерпретационные концепции Гете, братьев Шлегель, Гегеля, формирует свое оригинальное понимание этого образа.

В произведении *Годы учения Вильгельма Мейстера* ключ к объяснению поступков Гамлета Гете видит в том, что «eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. [...] Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet.»⁸ Эти мыс-

⁶ И. С. Тургенев. 1980. т. 5. 341.

⁷ Cs. Szabó L. *Shakespeare // Esszék*. Bp., 1987. 208.

⁸ J. W. Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre // E. M. Genast (Hrsg.). Goethe Werke*. Siebende Band. Basel, 1944. 222. В русском переводе: «великий поступок ложится тяжестью на нерож-

ли важны для Тургенева: с признанием хранившего тайну Духа наступает момент действенных поступков, но вместо поступка героем овладевают «удивление и уныние» (Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen) и он затягивает план мести. Согласно трактовке Гете, Гамлет – юноша с богатым внутренним миром, гуманистически мыслящий, красивый и добрый, создан для нравственного совершенствования, а не для активных действий. «Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht» – читаем мы далее в *Годах учения Вильгельма Мейстера*, – «geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist.»⁹ Колебание, нерешительность, погруженность в раздумья, с одной стороны восходят к внутренним причинам, таким как к недостатку «практической силы» (die sinnliche Stärke), готовности к действию, с другой же стороны, – вопреки первому, – к исключительно повышенному чувству ответственности перед всем миром. По мнению Гете, душевную силу Гамлета превосходит постулат, который ставит на свое место время, выбитое из колеи, однако, его нравственное чувство ответственности диктует взять на себя обязательство действовать. Этот внутренний конфликт и есть источник исполненной размышлениями меланхолии героя.

Братья Шлегель, переняв интерпретацию Гете, далее разворачивали ее в направлении, которому позже следовал и Тургенев. Фридрих Шлегель так писал о Гамлете: «Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edeln Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen.»¹⁰ Противоречие этих двух начал («рефлектирующего разума» „der müßige, denkende Verstand“ и «действенной силы» „die tätige Kraft“, мысли и поступ-

денную для подвигов душу... Так дуб сажают в дорогой сосуд, годный лишь для нежных цветов. Разползшиеся корни уничтожат сосуд.»

⁹ Там же. 222. В русском переводе: «Прекрасное, чистое, благородное, нравственно превосходное создание, в котором нет созидательной героев практической силы, погибнет под тяжестью, которую он не может ни снести, ни сбросить с себя: любая обязанность представляет для него святыню, а это непомерно тяжело. От него требуется невыполнимое; не то, что само по себе невыполнимо, а то, что невозможно именно для него.»

¹⁰ F. Schlegel. *Schriften zur Literatur* // W. Rasch (Hrsg.). München, 1970. 113. В русском переводе: «В исключительной ситуации все силы благородного характера сосредоточиваются на рефлектирующем разуме, однако действующая его сила полностью сокрушается. Сущность данного характера раскалывается словно на плахе, на две части; распадается в потоке глубоко во все проникающего и стремящегося все объять и постигнуть духа, тяготящего его самого гораздо большим бременем, чем всех его близких.»

ка) появится и у Тургенева как характерный признак гамлетовского типа характера – «лишнего человека». Возникшие же вследствие этого внутреннего конфликта, «глубокой дисгармонии силы мыслящей и силы действенной» (ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft) душевный разлад и атрофированность присущи только тургеневским героям. Конфликт мысли и воли, преобладание сознания, рефлексии над готовностью к практическому действию явились в тургеневской концепции толкования данного характера элементами, отсылающими к интерпретации Гамлета немецкими романтиками. «Гамлетизм» у них наполняется актуальным содержанием: феодальная раздробленность требует поступков, соединяющих нацию, но вследствие недостатка реальной общественной силы остается пока «рефлектирующий разум» (der denkende Verstand), поднимающийся над границами мелких княжеств и признающий необходимость действия, но в практическом смысле он обречен на полное бездействие. И поэтому не случайно, что интерпретация немецких романтиков явилась источником, дающим начало русскому «гамлетизму».

Гегель выражает согласие с мнением Гете о том, что «eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.»¹¹ Его суждение о готовности к действию также схоже с гетевским: «Hamlet [...] ist eine praktisch-schwache Natur, ein schönes in sich gezogenes Gemüt, das aus dieser inneren Harmonie herauszugehen sich schwer entschließen kann.»¹² Новая черта толкования Гамлета Гегелем заключается в том, что при раскрытии данного характера наряду с внутренними причинами мыслитель ссылается также и на внешние условия. Он считает, что благородная душа Гамлета «не создана для решительных волевых поступков» (für diese Art energischer Tätigkeit nicht geschaffen ist), и она погибнет в собственных исканиях, запутавшись в сложностях внешнего мира. Гегель развивает новую мысль, не имевшую место в концепции Гете и плодотворно подействовавшую на дальнейшие интерпретации, суть которой состоит в том, что одну из причин мучительных колебаний Гамлета философ видит в том, что Гамлет не верит слепо даже явившемуся ему Духу. В подобном суждении скрывается возможность иной оценки характера героя. Гегелевское толкование ведется именно в этом направлении: принц «zweifelt und durch eigene Veranstaltungen sich Gewißheit verschaffen will, ehe er zu handeln unternimmt».¹³ Здесь идет речь не о неспособности

¹¹ G. W. F. Hegel. *Ästhetik I-II*. Berlin–Weimar, 1965. 228. В русском переводе: «большой поступок тяготит своим грузом душу, незрелую для поступка.»

¹² Там же. 228. В русском переводе: «Гамлет [...] натура слабая в практическом отношении, замкнутая в себе благородная душа, лишь с трудом решается вывести себя из состояния внутренней гармонии.»

¹³ Там же. 229. В русском переводе: «сомневаясь, он хочет своими мерами убедиться в сущности фактов, прежде чем решиться на конкретное действие.»

к действию, а о том, что Гамлет хочет удостовериться в происшедших событиях и в необходимости действия. Тургенев уже не является последователем развитой в этом направлении мысли философа, своего наставника: для утверждения своей трактовки, основывающейся на мыслях, порожденных XIX столетием, ему прежде всего интересен Гамлет, склонный к рефлексии и упускающий возможность активного действия. Гамлета, дитя XIX века связывал с первоисточником образа лишь нравственный и психологический облик, потому что, — как пишет Левин — «гамлетизм приобретал известную автономность, так или иначе отдалялся от первоисточника, новые писатели вступали в своеобразное „соавторство“ с Шекспиром, отражая интересы и запросы своего времени».¹⁴

Это «соавторство» характерно также для русской литературы, где почвой, питающей «гамлетизм», был режим царя Николая I. В 1825 г. после расправы над восстававшими декабристами действие в общественном смысле стало невозможным. В начале своего правления Николай I планировал провести ряд реформ, однако, все его намерения погрязли в пучине феодального государственного аппарата и защищающей собственные интересы бюрократии. Продолжалось историческое «безвременье» России. Один из самых выдающихся умов своей эпохи, Чаадаев изложил мироощущение целого поколения, указав в *Философских письмах* на то, что его поколение живет лишь в самом кратчайшем настоящем времени, без прошлого и будущего. Это затишье не благоприятно для какого бы то ни было движения. Интеллект, обратившись во внутрь, замыкается в себе, личность вынужденно занимается самосовершенствованием. Обреченное на бездействие поколение интересуется немецкой философией, прежде всего работами Гегеля, пытаясь найти теоретический ответ на вопросы бытия и истории, при этом реально не сталкиваясь с проблемами русской жизни. Таким образом, у мыслящей русской интеллигенции возникла предрасположенность к гамлетовскому типу мышления и поведения, особенно в их немецкой интерпретации.

В выявлении и раскрытии образа «русского Гамлета» значительная роль принадлежит Н. А. Полевому, переведшему и издавшему на русском языке шекспировский шедевр в 1837 г. В этом же году на основе его перевода состоялась первая театральная постановка драмы сначала в Москве, а затем в Петербурге. Перевод Полевого не отличался точностью передачи оригинального текста: во многих местах текст получает «актуальное» звучание, подчеркивающее связь произведения с русской действительностью 1830-х годов. «Гамлет по своему мирозерцанию и по нравственному настроению [...] человек нашего времени, дитя XIX века»,¹⁵ — писал Полевой. В интер-

¹⁴ Ю. Д. Левин. *Шекспир и русская литература XIX века*. Л., 1988. 159.

¹⁵ Там же. 163.

претации этого образа переводчик, опираясь на концепцию Гете, выделял в характере Гамлета противоречие между слабой волей и чувством долга, делая при этом вывод, что «его страдания нам понятны; они болезненно отзываются в нашей душе как страдания близкого нам родного человека; мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе».¹⁶

«Актуализированный» перевод Полевого и московская постановка драмы (с превосходной игрой Мочалова в главной роли) предоставили Белинскому случай изложить свою трактовку Гамлета. Будучи хорошо знакомым с интерпретациями шекспировского произведения Гете и Гегелем, зная в точности соответствующий оригинальному тексту перевод Вронченко 1828 года, Белинский принимается за работу, появившуюся в печати в 1838 году и явившую собой эпохальное произведение русской «Гамлетовой» литературы.

Русский критик – подобно своим западным предшественникам – рассматривает конфликты героев Шекспира как проявление общечеловеческих проблем, относящихся не только лишь к одной определенной эпохе, и в силу этого выражающих и проблемы русской действительности XIX века. «„Гамлет“! [...] понимаете ли вы значение этого слова?» – задан вопрос в самом начале работы, – «...это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас...»¹⁷ Анализируя характер Гамлета, Белинский применяет триаду Гегеля (тезис – антитезис – синтез), согласно которой в жизни отдельного человека (как и всего человечества) есть период младенчества, являющий собой период бессознательной гармонии человеческого духа с природой; затем наступает пора юношества, представляющая переходный период к новой гармонии, к поре возмужалости. Переходный период – это период дисгармонии, распада цельности духа, когда человек уже «не удовлетворяется естественным сознанием и простым чувством: он хочет знать; а так как до удовлетворительного знания ему должно перейти через тысячи заблуждений, нужно бороться с самим собою, то он и падает».¹⁸ Гегель считает, что Гамлету тяжело решиться пошатнуть свой внутренний мир, вывести его из состояния гармонии. Белинский в своих рассуждениях также исходит из этой мысли, которую разделял и Гете: принц датский – умный юноша благородной души, для которого «счастливить все, зависящее от него, и давать ход всему доброму – значило бы [...] *царствовать*». (Выделено Белинским – И. Х.)¹⁹ Во время, когда «прекрасный душою» Гамлет счастлив и доволен жизнью, действительность и мечта для него еще не разделимы. Это пора нравственного младенчества, состояние гармонии.

¹⁶ Там же. 164.

¹⁷ Б. Г. Белинский. *«Гамлет», драма Шекспира* (Мочалов в роли Гамлета.) // Б. Г. Белинский. Собрание сочинений в 9 т. М., 1977. т. 2. 8.

¹⁸ Там же. 10.

¹⁹ Там же. 41.

По мнению Белинского, пора дисгармонии, душевного разлада наступает в жизни Гамлета с моментом возникновения конфликта между слабостью воли и сознанием долга. Это внутреннее противоречие, отмеченное и Гете, русский критик раскрывает иначе. Основным качеством характера Гамлета Гете считает отсутствие силы воли: он говорит о «душе, не рожденной для дела», для которой не в силах ни взвалить на себя груз ответственности, ни сбросить его. Эта внутренняя проблема коренится в глубине души героя. Белинский же пытается доказать, что «...чем человек выше духом, тем ужаснее бывает его распадение и тем торжественнее бывает его победа над своею конечностью [...] Вот значение Гамлетовой слабости. В самом деле, посмотрите: что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою? – несообразность действительности с идеалом жизни: вот что. (Выделено Белинским – И. Х.) Из этого вышла и его слабость и нерешительность, как необходимое следствие дисгармонии.»²⁰ Однако Гамлет возобладает над дисгармонией, найдет в себе силу и решительность к выполнению нравственного долга. Таким образом, изменяется гетевская формула противопоставленности слабости воли и долга – «*вот идея Гамлета: слабость воли, но только вследствие распада, а не по природе.* (Выделено Белинским – И. Х.) От природы Гамлет человек сильный...»²¹ Именно вследствие столкновения с действительностью – о чем уже было упомянуто Гегелем, – поколебалась вера героя в себя, и он поддался власти чувства безысходности и рефлексии вместо того, чтобы действовать. В конце произведения, однако, достигается синтез. «Уже к концу пьесы – говорит Белинский – выходит он, в торжественную минуту просветления, из своей личности и возвышается до абсолютного созерцания истины, но тогда оканчивается и драма.»²² Белинский видит в трагедии проявление гегелевской антитезы, «распада», дисгармонии. И это представляет для нас интерес, так как согласно нашему мнению, подобная концепция воплощается также в художественной практике Тургенева. Тургенев изображает не линейно-последовательный ряд событий; в его повестях и романах показаны решающие эпизоды поворотов судьбы жизни героев, т. е. Дисгармония, и, в основном, лишь коротко говорится о состоянии «гармонии» (с применением в таких случаях приема возвращения прежних событий, предыстории, новеллы-вставки) и синтезе (в конце произведения, в эпилоге). Фишер очень удачно определяет строение тургеневской повести как триады (норма –

²⁰ Там же. 43.

²¹ Там же.

²² Там же. 51.

катастрофа – финал), внутри которой художественное воплощение катастрофы занимает центральное место.²³

Подытоживая вышесказанное об интерпретации Гамлета Белинским в конце 1830-х годов, можно заключить, что русский критик выделяет в характере героя натуру сильную, но обреченную на бездействие, и считает эти качества в полной мере присущими своему поколению. И то, насколько основательно он соотносит Гамлета с детьми XIX столетия, лучше всего доказывает факт того, что спустя несколько лет его трактовка характера героя изменится соответственно с запросами эпохи. Эпоха 1840-х годов поставила перед живущим в мире идей, занятым самосовершенствованием русским интеллектуалом вопрос о необходимости решения проблем действительности, требование смены идей и слов поступками. Отрыв слова от дела Белинский ставит в укор и Гамлету, относя этот укор прежде всего на счет своего поколения. «Он знает, что ему должно делать, на что его вызвала судьба, – и он робеет предстоящего подвига, бледнеет от страшного вызова, колеблется и только *говорит* вместо того, чтоб *делать* (выделено Белинским – И. Х.), в своей позорной нерешительности.»²⁴ Это уже критика противоречия между словом и делом, на которую позже откликнется Тургенев, определив тип «лишнего человека».

В трактовке Полевого и Белинского также ощущается, что характерные для немецкого склада ума пространственно-временные локализационные стремления имеют влияние и на русское мышление. Во второй трети XIX века и даже позже образ и судьба Гамлета становятся «русскими», выразителями жизнеощущения целого поколения. Юрий Манн правомерно заявляет, что осуществляется и третий тип локализационной тенденции, постигаемой в социально-общественных детерминациях.²⁵ Многие, особенно радикальные («революционные») демократы середины века, были склонны к тому, чтобы привязать гамлетовское поведение к классовому положению, к облику уходящей с исторической сцены дворянской интеллигенции, «лишнего человека». Они поступают так, когда формулируют свои общественные взгляды на основании произведений Тургенева и других писателей.

В создании образа Тургенев идет в сторону локализации, но – опережая литературную практику эпохи – помещает своих героев в измерение, находящееся над временем, пространством и социальной принадлежностью. Индивидуальные судьбы его героев решаются не только в рамках XIX века, не только в национальных рамках, но и в детерминальном потоке универсаль-

²³ В. Фишер. *Повесть и роман у Тургенева* // Творчество Тургенева. Сб. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920.

²⁴ Б. Г. Белинский. *Собрание сочинений в 3 т.* М., 1948. т. 3. 379.

²⁵ Ю. В. Манн. *И. С. Тургенев и вечные образы мировой литературы* // Изв. Ак. наук СССР, серия литературы и языка. М., 1984. т. 43. 22–32.

ного человеческого бытия, управляемого космическими законами «мировой жизни». Тенденция сдерживания в какой-то степени локализационной силы и укрепления силы универсальности ощущается и в эссеистическом исследовании *Гамлет и Дон-Кихот*. «Нам показалось, – пишет Тургенев, – что в этих двух типах воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится.»²⁶ Полярность этой оси определяется отношением героев к идеалу, к принципам: «Все люди живут – сознательно или бессознательно – в силу своего принципа, своего идеала, т. е. в силу того, что они почитают правдой, красотой, добром. Многие получают свой идеал уже совершенно готовым, в определенных, исторически сложившихся формах; они живут, соображая жизнь свою с этим идеалом...»²⁷ Именно таков и Дон Кихот – никогда не сомневающийся в идеале, верующий в него слепо, без оглядки. Другие же, наоборот, «подвергают его (идеал) анализу собственной мысли [...] для всех людей этот идеал, эта основа и цель их существования находится либо *вне их*, либо *в них самих* (курсив мой – И. Х.): другими словами, для каждого из нас либо собственное я (выделено Тургеневым – И. Х.) становится на первом месте, либо нечто другое, признанное им за высшее.»²⁸ Таким образом, человеческая натура характеризуется своим отношением к идеалу, принципу: ищущая этот идеал вне себя, подобно Дон Кихоту, получившему его в виде вечной истины и слепо ей служащему; или натура, ставящая в центр свое «я», и как Гамлет, постоянно подвергающая сомнению и идеал и самого себя.

Значит, что же воплощает фигура Дон Кихота согласно тургеневской трактовке? «Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* (подчеркнуто Тургеневым – И. Х.) отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и в силе жертвы. Дон Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле.»²⁹ Дон-Кихот – альтруист, которому было бы стыдно, если бы он жил только для себя и занимался бы только самим собой. Его внимание направлено на других людей, вся суть его бытия – самопожертвование.

Гамлет как раз противоположен ему. Писатель подходит к осмыслению этого образа с высоты своей эпохи, оставив без внимания указанную Гегелем возможность интерпретации, согласно которой Гамлет не верит сле-

²⁶ И. С. Тургенев. 1980. т. 5. 331.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. 332.

по словам Духа, желая убедиться в их правде; и когда убеждается в ней, тогда и действует. Восприятию чувствительного и на свою эпоху писателя более подходит «другой», «слабый» Гамлет, подсказанный Гете, немецкими романтиками, философами, и русскими предшественниками. Разворачивая свою концепцию, Тургенев исходит из индивидуализма героя, его обращенности в самого себя. «Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами. Но это я (подчеркнуто Тургеневым – *И. Х.*), в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно, потому что не находит ничего в целом мире, к чему бы мог прилепиться душою; он скептик – и вечно возится и носится с самим собою.»³⁰ Это анализирующее мир и самого себя рефлексивное, интеллектуальное поведение определяет его отношение и к другим людям. С одной стороны обращенность в самого себя, а с другой стороны склонность к анализу всего и сомнению во всем препятствуют ему посвятить себя чему-нибудь полностью, без остатка. «Кто, жертвуя собою, – пишет Тургенев –, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование. С Гамлетом ничего подобного случиться не может.»³¹

Когда Тургенев облакает эти мысли в окончательную форму, за его спиной уже стоит целый ряд созданных им образов, ассимилировавших в себе гамлетовские качества – от Гамлета Щигровского уезда до Рудина. И естественно, тургеневское толкование Гамлета больше подходит его героям, чем датскому принцу. Герой Тургенева – мыслящий интеллектual, в чьей душе (как и в трактовке Ф. Шлегеля) преобладают рефлектирующий разум (*der denkende Verstand*) и склонность к анализу, но его активность под влиянием внешних неблагоприятных обстоятельств направляется во внутрь и приобретает форму самоанализа. Занятость самим собой становится его особенностью настолько, что остается характерной чертой героя и тогда, когда обстоятельства диктуют ему выйти из внутреннего самосозерцания и обратиться к жизни. Рефлексия и самоанализ полностью овладевают сущностью героя, укореняя в нем сомнение даже в своих мыслях и чувствах, в результате чего – в противоположность Дон Кихоту – Гамлет не способен целиком отдаться чувствам и действию. Его чувства Тургенев характеризует на примере его отношения к Офелии: он не способен любить по-настоящему и любовь «опять-таки для него не что иное, как занятие самим собою.»³² Что же

³⁰ Там же. 333.

³¹ Там же. 335.

³² Там же. 339.

касается поступка, то Гамлет «колеблется, хитрит с самим собою, тешится тем, что ругает себя, и наконец убивает своего отчима случайно».³³ Таким образом, Тургенев приходит к окончательному выводу, смысл которого состоит в том, что «для дела нужна воля, для дела нужна мысль (курсив мой – И. Х.); но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более...» В качестве аргумента же выступают слова Шекспира, высказанные устами Гамлета: «And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er by the pale cast of thought [...] / Прирожденный румянец воли / Блекнет и болеет, покрываясь бледностью мысли...»³⁴ Так, мы видим, что и в трактовке Тургенева, следующего по стопам своих немецких и русских предшественников, имеет место «мысль» («рефлектирующий разум», „der denkende Verstand“, Ф. Шлегель), «замкнутая в себе душа» („ein schönes in sich gezogenes Gemüt“, Гегель), рефлексия, оказывающие парализовывающее влияние на силу воли и готовность к действию [на «практическую силу» („die sinnliche Stärke“, Гете) и «действенную силу» („die tätige Kraft“, Ф. Шлегель)]. Приведенная выше в качестве аргумента цитата, выхваченная из контекста, иллюстрирует не столько ход мысли Шекспира, сколько тургеневскую концепцию.

Гамлетовы раздумья и сомнения Тургенев соотносит и с мефистофельским отрицанием Гете. Собственно говоря, эта мысль не нова для писателя: она появляется уже в его раннем творчестве, в критической статье 1844 года *О переводе «Фауста» Вронченко*. «Мефистофель – пишет он тогда – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода.»³⁵ Склонность к рефлексии, возня с самим собой, одиночество, отвлеченность от жизни и полное ее незнание – качества, которыми Тургенев позже характеризует «лишнего человека». В 1844 г. писатель в целом наметил процесс превращения в «лишнего» человека: благородный юноша с романтической душой посредством своих скептических раздумий и склонности к рефлексии, живущий в собственной замкнутости и не знакомый с жизнью и общественной мыслью, становится «лишним человеком». Перед нами годы «натуральной школы», когда на повестке дня литературных споров стоял вопрос о смене мировоззрения, порожденного внутренней направленностью романтизма. Поэтому Тургенев указывает на опасность того, что отрицание

³³ Там же. 335.

³⁴ Там же. 340.

³⁵ И. С. Тургенев. *Фауст, трагедия, соч. Гете*. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. // И. С. Тургенев. 1978. т. 1. 210.

может обернуться против героя, склонного к рефлексии. Писатель считает, что «тот из нас действительно заслуживает название человека, кто сумеет выйти из этого волшебного круга и пойти далее, вперед».³⁶ Вместо замкнутости индивидуализма Тургенев устанавливает более высокие принципы: «краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, незыблемые законы.»³⁷

Принцип отрицания получает иной акцент в статье *Гамлет и Дон Кихот*. Гамлет тоже Мефистофель – пишет Тургенев в 1859 г. – «но Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы; оттого его отрицание не есть зло – оно само направлено противу зла.»³⁸ Сущность направленности «противу зла»: оппозиция к данному миру, отрицание. И это качество является одной из основных особенностей тургеневского «лишнего человека»: герои писателя не встраиваются в ряд действующих отношений настоящей жизни, их одиночество, бесприютное скитание, идеалы выражают оппозицию существующему порядку вещей. «Скептицизм Гамлета не есть [...] индифферентизм, и в этом состоит его значение и достоинство», – продолжает свои мысли Тургенев – его скептицизм, «не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью.»³⁹ Пройдет полтора десятилетия со времени написания критической работы о переводе *Фауста*, и мир вокруг Тургенева изменится: в обстановке готовящихся общественных реформ и по мнению писателя в создающейся новой русской жизни одинаково необходимы все ценности человеческого духа, выразителями которых являются как Гамлет, так и Дон Кихот. И так как речь идет об архетипах, обобщение не может ограничиваться лишь национальными рамками. В противоположности Гамлета и Дон Кихота, «в этом дуализме», говоря словами Тургенева, «мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал. [...] Гамлеты суть выражение коренной центростремительной силы природы, по которой все живущее считает себя центром творения и на все остальное взирает как на существующее только для него. [...] Без этой центростремительной силы (силы эгоизма) природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой все существующее существует только для другого. [...] Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего.»⁴⁰

³⁶ Там же. 202.

³⁷ Там же. 216.

³⁸ И. С. Тургенев. 1980. т. 5. 340.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. 341.

ДВАЖДЫ ДВА
ИЛИ ЧЕТЫРЕ ПОРАЖЕНИЯ БАЗАРОВА
По роману Тургенева *Отцы и дети*

Валерий Лепяхин

(Lepahin Valerij, Szeged)

*Важно то, что дважды два
четыре, а остальное все пустяки.
(Отцы и дети)*

*Дважды два четыре есть уже не
жизнь, господи, а начало смерти.
(Записки из подполья)*

Известно, что роман Тургенева *Отцы и дети* вызвал не просто неоднозначную реакцию в литературной критике, но буквально разделил общество на две части: одни посчитали роман клеветой на молодое поколение, другие упрекали Тургенева за то, что он возвел Базарова на пьедестал.¹ Что же именно хотел показать в своем романе писатель: сильного человека, уверенного в правоте своих идей и убеждений, который лишь из-за случайной смерти не воплотил их в жизнь, или победу разрушительных идей над человеком, исповедующим их?

1. Что конкретно отрицает нигилист Базаров? Начнем с культуры. Цитировать высказывания главного героя на эту тему можно едва ли не бесконечно: *Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта* (28); *Рафаэль гроша медного не стоит* (52); *Аркадий не говори красиво* (122); *Я нахожу, что говорить красиво – неприлично* (122);² *Как можно в его возрасте Пушкина читать. Дай ему что-нибудь дельное почитать* (43) или *В срок четыре года человек [...] играет на виолончели!* (45) Два последних высказывания сделаны Базаровым в адрес Николая Петровича с неодобрением и хохотом. Некоторые из этих фраз главного героя романа стали крылатыми. Базаров демонстративно отрицает поэзию, музыку, всякое искусство и культуру. Николай Петрович осознал впервые ясно свое разъединение с сыном (54) именно на этой почве. Его поражает не столько напускное пренебре-

¹ О полемике вокруг романа см. подробно: Hetesi I. *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pályá első felében*. Вр., 1990. 264–271.

² Когда Аркадий понял, что любит Катю, он с удовольствием думает: *Вот эта не упрекает меня за то, что я красиво выражаюсь*. (Там же. 155.) Из этой фразы можно понять, что дело здесь не столько в красоте, сколько в праве личности на свой способ говорить, на свою манеру выражать мысли, в праве на поэзию и на поэтизацию жизни.

жение к родителям и старшим, к их убеждениям, к ценностям, которыми они живут, и не нигилизм в целом, а именно отрицание поэзии, красоты: *Но отвергать поэзию?* – подумал он опять, – *не сочувствовать искусству, природе?..* (54) Это было выше его понимания, и именно здесь пролегла вначале трещина между отцом и сыном.

И теперь спросим себя: так ли уж Базаров далек от поэзии? Приближающаяся смерть или смерть близких людей, как известно, нередко многое меняет в отношении человека к жизни и к поэзии жизни. Тургенев сознательно, намеренно заставил смертельно больного Базарова в конце романа произнести следующую фразу, обращенную к Одинцовой: *Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет* (182–183). Если бы в этот момент присутствовал Аркадий, он мог бы с полным правом сказать: *Евгений, не говори красиво!* (182–183) Несомненно, в силу своего воспитания и душевного такта он бы этого не сказал. Но предсмертную фразу о лампаде можно считать одним из поражений Базарова. Не хронологически, а по сути.

2. Другое, что открыто отрицает нигилист Базаров, – семейные узы, брак, любовь, точнее, он сводит последнюю к ощущению и физиологическому акту. Здесь опять проще всего процитировать самого героя, хотя его высказывания до сих пор у всех на слуху: *человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви [...]* – *не мужчина, не самец* (34); *и что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения* (34); *ты придаешь еще значение браку, я этого от тебя не ожидал* (42) – Базаров Аркадию; *экое богатое тело [...]* *хоть сейчас в анатомический театр [...]* *первый сорт* (75); *баба с мозгом* (75); *тертый калач* (75) – Базаров об Одинцовой, *это все романтизм, чепуха, гниль, искусство* (34),³ *любовь [...]* *ведь это чувство напускное* (162); *любовь – форма* (182) – Базаров о любви. Но и на этой почве Базаров потерпел поражение: он влюбился. Это чувство «мучило и бесило» героя. Тургенев отмечает, что Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты (87). Он отрицал любовь только идеальную, романтическую. Рассуждения об анатомии и физиологии, коробившие Аркадия, прятали победившее Базарова чувство сильнейшей любви к Одинцовой, причем, как можно понять по контексту, – с первого взгляда, что характерно для натуры Базарова. Тургенев неоднократно указывает на внезапно проявившуюся слабость своего героя. Базаров с тайным удивлением заметил, что сконфузился, когда Аркадий знакомил его с Одинцовой; Базаров говорит себе: *Вот те раз! бабы испугался!* (72); при расставании с Одинцовой Аркадий заметил, что *приятель его покраснел* (74); *какой я смиренный стал* (77) – думает о себе Базаров. Герой всю жизнь подтрунивал над романтической, идеальной

³ Кстати, философию Базаров считает тоже «романтизмом». (Там же. 49.)

любовью, называя ее *белибердой и непростительной дурью*, но рядом с Одинцовой он с негодованием сознавал *романтика* в самом себе (87). И Базаров признается в любви: *Я люблю Вас глупо, безумно...* (98) Эту любовь и сам Базаров воспринимает, как свое поражение: он сам себя не понимал, он думал, что на его сердце броня, а оказался беззащитен перед первой красивой и умной женщиной, встретившейся на его пути.⁴ Поэтому его любовь, как характеризует ее Тургенев, – *тяжелая страсть, похожая на злобу* (98).⁵ Наконец, перед смертью он захотел увидеть именно Одинцову, а не кого-нибудь из своих единомышленников-нигилистов. И в разговоре с ней уже в предсмертном состоянии еще раз признается в любви: *Я любил вас!* (182)

Характерно и объяснение Базарова с Одинцовой. Герой становится в позу психолога-эксперта и объясняет Одинцову, в чем ее «несчастье»: *Вам хочется полюбить, а полюбить вы не можете...* (93) И далее Базаров объясняет собеседнице, что она придает себе слишком большую цену, дорожит собой и не умеет отдалиться, не размышляя (93). Базаров даже не чувствует двусмысленности своей проповеди: во-первых, как раз он-то и не умеет отдалиться другому человеку, а во-вторых, он забывает, что говорит это женщине, которую он любит, которая равнодушна к нему. Поэтому не только объяснение в любви, но и эту «проповедь» Базарова об умении или неумении отдалиться надо отнести к его поражениям.

А как расценить поцелуй, который Базаров силой срывает с Фенечкиных губ (139). Казалось бы, это один из малозначительных эпизодов романа, в котором сказалось физиологическое понимание героем любви, но надо вспомнить, что это происходит в доме Николая Петровича, где Базаров является гостем, и после того, как Базаров признался в любви Одинцовой. Поэтому данный эпизод скорее надо трактовать как попытку реванша: Базаров получил мягкий отпор со стороны Одинцовой, и вот теперь бессмысленно мстит: и женщинам вообще, и конкретно Одинцовой, а также Фенечке, пользующейся всеобщей любовью. Он мстит также и Николаю Петровичу, и Павлу Петровичу, ведь последний также любит Фенечку, как об этом догадывается Базаров. Итак, на этом фронте Базаров терпит двойное поражение: как в отрицании любви, так и в своей любви к конкретной женщине.

3. Базаров демонстративно отрицает нравственные принципы и нормы поведения. Можно привести много примеров высказываний Базарова на этот счет. Аркадий говорит: *Надо быть справедливым*, а Базаров парирует: *Из чего это следует* (29), перенося методы естественных наук в нравствен-

⁴ И хорохорится Базаров также именно потому, что чувствует свое поражение: *Лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине владеть хотя бы кончиком пальца.* (Там же. 104.); *я самоломанный, бабенка меня не ломает.* (Там же. 119.)

⁵ Такой тяжелой страстной любовью-ненавистью любил Настасью Филипповну Парфен Рогожин у Достоевского.

ную сферу. *Важно то, что дважды два четыре, а остальное все пустяки* (43) – наставляет он Аркадия,⁶ а Павлу Петровичу заявляет: *Принципов вообще нет, есть только ощущения* (121). Естественным образом здесь возникает вопрос: *А нигилизм? Разве это не принцип?* (121) И Базаров дает несколько ответов на этот вопрос. Первый – носит парадоксальный характер: нигилизм это тоже ощущение: *Мне приятно отрицать, и basta* (121). Второй ответ – другого рода: *Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным [...] В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем* (49).⁷ В споре с Павлом Петровичем Базаров словно не замечает, что как минимум два принципа он открыто признает – это отрицание и утилитаризм. То же самое можно сказать и об авторитетах: Базаров и его ученики отрицают авторитеты, но, по крайней мере, один они признают: это авторитет естественных наук. Мало того, в разговоре с Павлом Петровичем Базаров проговаривается: «наши» учителя – немецкие ученые-естествоиспытатели.

У Базарова подчеркнуто «научное» отношение к человеку. Мальчику в Марьине он говорит: *Мы с тобой те же лягушки, только что на ногах ходим* (22). Иногда его высказывания о человеке неоправданно резки: *Какую клевету ни возведи на человека, он заслуживает в двадцать раз хуже* (121). Конечно, Базаров не снисходит до того, чтобы объяснить, почему он так думает. Схожим образом Базаров относится и к такому фундаментальному понятию для гуманитарных наук как личность. Одинцовой он говорит: *Изучать отдельные личности не стоит труда [...] Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди что деревья в лесу, ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой* (78–79).⁸ Надо иметь в виду, что высказывания Базарова носят откровенно полемический характер, они сознательно направлены на то, чтобы шокировать собеседницу своей новизной, оригинальностью и отрицательным направ-

⁶ Вероятно, именно на это утверждение Базарова через три года счел нужным возразить Достоевский устами подпольного человека: *Дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти...* (Ф. М. Достоевский. *Собрание сочинений в 10 т.* М., 1958. т. 4. 160.)

⁷ В одном из разговоров с Аркадием Базаров объясняет другу-ученику, что такое *противоположное общее место*. Например, сказать, что просвещение полезно есть общее место, а сказать, что оно вредно есть противоположное общее место, а в сущности, поучает Базаров, это одно и то же. (Там же. 120.) Совершенно невероятно было бы предположить, что Тургенев сказал это мимоходом, не придавая рассуждению своего героя принципиального значения. Ведь нигилизм и есть это самое *противоположное общее место*. Только Базаров этого как бы не замечает.

⁸ Конечно, в романе звучит и противоположная точка зрения относительно личности и принципов. В уста Павла Петровича Тургенев вкладывает следующие высказывания: *Личность [...] – вот главное; человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится.* (Там же. 48.); *Без принципов жить в наше время могут одни безнравственные или пустые люди.* (Там же.)

лением, но герой ни разу от них не отказался. Вместе с тем «живая жизнь» (выражение Достоевского) опровергает большинство его убеждений.

Но все же у Базарова есть представления о сильной личности, к каковым он относит и себя: *Настоящий человек тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть* (120). Но этого мало. Базаров утверждает, что он лично многих ненавидит⁹ и приводит пример: ты сказал, обращается он к Аркадию, что мы должны способствовать тому, чтобы у всех мужиков была такая белая изба, как у старосты Филиппа, а я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет [...] Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет... (120–121)¹⁰

Всех людей Базаров делит на богов и олухов.¹¹ К олухам он относит Ситникова, Кукину,¹² а к богам – себя.¹³ Аркадий не без удивления открывает для себя эту, как он выражается, *бездонную пропасть базаровского самолюбия* (102). Аркадий считает Базарова своим учителем, а потому и не видит или не хочет видеть более глубокие корни этого самолюбия, а ведь на них указал Павел Петрович: *Сперва гордость почти сатанинская, потом глумление* (52). Гордость свою Базаров не скрывает, а вот глумление мало кто замечает в Базарове, однако, его отношение к некоторым персонажам и к людям в целом носит явные черты глумления, насмешки и издевательства.

Аркадий считает себя не только учеником, но и другом Базарова. Естественно, что тот отрицает дружбу, но вместе с тем с заметной симпатией относится к Аркадию. Но способен ли Базаров к дружбе? Ссора между

⁹ Здесь следует видеть сознательное отрицание заповеди Божией о любви к ближнему, на место которой Базаров ставит ненависть. При этом герой не только «многих» ненавидит сам, но он согласен и принимать ненависть к себе, поскольку это свидетельствует, по его мнению, о сильном характере ненавидимого человека.

¹⁰ Эта известная фраза Базарова упоминается в романе Достоевского *Братья Карамазовы*. *Аловерная дама* в одноименной главе говорит: *Ну что, думаю, я всю жизнь верила – умру, и вдруг ничего нет, и только «вырастет лопух на могиле», как прочитала я у одного писателя.* (Ф. М. Достоевский. 1958. т. 9. 73.) У Достоевского этот эпизод заключен в христианский контекст. *Дама* сомневается и хочет укрепиться в вере. Широко известен и ответ, который она получает от старца Зосимы: доказать здесь ничего нельзя, но можно убедиться опытом деятельной любви. В этом смысле Базаров является противоположностью не только Зосиме (любовь – ненависть), но и маловерной даме (укрепление в вере – отрицание веры).

¹¹ См. И. С. Тургенев. Позже у Достоевского Раскольников также делит людей на две неравные части: «наполеон» или «вошь», правда, он ставит эксперимент на себе, а Базарову надо «других ломать» (Там же. 169.), и Раскольникова опровергает совесть и сама жизнь, а Базарова – смерть.

¹² К «олухам» Базаров относит и Аркадия: *Ты Аркадий – размазня.* (Там же. 120.)

¹³ Мотив Базарова-бога нельзя считать случайным, он несколько раз повторяется в романе. И его отец Василий Иванович, конечно, в переносном смысле, говорит Аркадию: *Я [...] бо-готворю моего сына.* (Там же. 116.)

«друзьями», как их называет Тургенев, показала, что Базарову дружба не нужна, главное для него – доминировать в отношениях с людьми. Причем в беспричинной ссоре с Аркадием Базаров проявил такую «зловещую» и «нешуточную» злобу, что Аркадий испугался. Отец Базарова появился вовремя. И чтобы у читателя не оставалось сомнений, что это была действительная угроза для Аркадия, Тургенев заставляет своего героя произнести: *Жаль, что (отец – В. Л.) помешал* (123). И в конце романа Базаров без сожаления расстается с Аркадием, даже с иронией хвалит приятеля: *Ты поступил умно; для нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни ты не создан. В тебе нет ни дерзости, ни злости [...] А мы драться хотим [...] Тебе приятно самого себя бранить; а нам скучно – нам других подавай! нам других ломать надо!* (160) А когда Аркадий говорит, что Базаров хочет расстаться с ним, тот констатирует: *Мне сдается, что ты уже расстался со мною* (160). Немалую роль в охлаждении Базарова к Аркадию сыграла и Катя. И дело не только в том, что Аркадий влюбился, ведь в этом «согрешил» и сам Базаров, но в том влиянии, которое Катя начала оказывать на Аркадия. Это был сильный удар по самолюбию Базарова. Как ни странно, но мнения Кати и Базарова относительно «профнепригодности» Аркадия для базаровского дела совпадают. Катя говорит своему возлюбленному: *Вы ему (Базарову – В. Л.) чужой [...] Он хищный, а мы с вами ручные* (156). Поэтому любые проявления нигилизма у Аркадия Катя с легкостью отменяет как *старые следы [...] сатирического направления* (155).

И здесь можно перейти ко взглядам Базарова на общество и народ. Главная идея Базарова не оригинальна: в этом состоят убеждения всех утопистов, социалистов, революционеров. Базаров уверяет: *Исправьте общество и болезней (социальных – В. Л.) не будет* (79).¹⁴ Это заблуждение характерно для всех социальных реформаторов, а воплощение этих идей в жизнь принесло людям неисчислимые бедствия. Но сам такой взгляд логически вытекает из представлений Базарова о человеке, о личности. Если люди «лягушки» и изучать отдельную личность не стоит труда то, естественно, одно и то же устройство общества подходит всем людям. За исключением «богов». Они как раз и занимаются переделкой человека и государства по тео-

¹⁴ Такое суждение Тургенев, естественно, опровергал. (См. И. С. Тургенев. 1983. т. 11. 87–88.) Все пассажи, связанные с именем и поэзией Пушкина, также восходят к статьям Добролюбова. (См. 437, 459.) Надо заметить, что памфлетом можно назвать лишь такое произведение, в котором утрируются идеи прототипа, пародируются или высмеиваются какие-либо высказывания объекта памфлета, но Тургенев довольно точно передает слова и мысли Чернышевского, Добролюбова, отчасти Писарева. Другое дело, что в устах Базарова они зазвучали не так безобидно, как в статьях известных критиков: там они потерялись в общем задиристом контексте. Отметим также, что через полвека после Базарова опять именно Пушкина футуристы хотели сбросить с корабля современности.

рии, которую придумали для остальных. Не личность на первом месте, но абстрактно «справедливое» устройство общества.¹⁵ Справедливость же сводится к формальному равенству для «олухов». И здесь натура человека, личностное самосознание вступает в конфликт с теориями и благими пожеланиями «благодетелей человечества». Достоевский очень глубоко исследовал эту проблему в романе *Бесы*, показав новое пост-базаровское поколение революционеров.

А каково отношение героя к русскому народу? Когда Павел Петрович уверяет Базарова, что русский народ совсем не такой, каким нигилисты его себе воображают, тот соглашается. У Павла Петровича возникает естественный вопрос: *Стало быть вы идете против своего народа?* Базаров восклицает: *А хоть бы и так?* (49) И здесь можно увидеть еще одно слабое место нигилизма: на словах они отрицают – ради народа, на деле они отрицают и сам народ. Сам по себе он им не интересен, поскольку народ есть лишь материал для социальных экспериментов. *Вы говорите с ним, – констатирует Павел Петрович – и презираете его в то же время.* Базаров и не думает возражать: *Что ж, коли он заслуживает презрения!* (50) И народ платит ему тем же. Конечно, дворовые люди относятся к Базарову с большим доверием, чем к Павлу Петровичу, конечно, дед Базарова, как он об этом сообщает «с надменной гордостью», землю пахал, но... Тургенев не дал читателю возможности усомниться в истинном отношении народа к Базарову: *Увы! Презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров* (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), *этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...* (173) И это еще одно поражение Базарова.

Характерно и отношение Базарова к социальной программе переустройства общества. По сути это анархическая программа. Когда Павел Петрович замечает, что ведь надо не только отрицать и разрушать, но и строить, Базаров произносит знаменитые слова: *Это уже не наше дело [...] Сперва нужно место расчистить* (49). И здесь ярко выявилась одна из важнейших черт нигилизма и революционного сознания бакунинского типа. На словах все революционеры думали и заботились о будущем, но как раз о будущем *строительстве* они не думают, оставляя это своим последователям, а поэтому происходит разрыв между разрушением и созиданием. Революционеры говорят о человечестве, а человека отрицают, общество для них – лишь стро-

¹⁵ В *Преступлении и наказании* в изложении Разумихина это идея звучит так: *У них (социалистов – В. Л.) не человечество, развившись историческим, живым путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!* (Ф. М. Достоевский. т. 9. 73. – Курсив Достоевского.)

ительная площадка на нулевом цикле. Главное расчистить территорию и выкопать *котлован*. Позже это хорошо показал Андрей Платонов в известном романе. И надо сказать, что представления Базарова о человеке, о личности, об обществе, о социальных переменах и методах проведения ломки, — хорошо согласуются между собой. Это стройное мировоззрение. А в основе его лежит отрицание *личности* человека. Все остальное — только следствие.

Базаров терпит поражение и в частностях. Например, он отрицает «принципы», в том числе понятия о чести, достоинстве, но соглашается на дуэль с Павлом Петровичем. Здесь как бы сама жизнь опровергает выдуманные Базаровым убеждения. Оказалось, что можно отрицать принципы теоретически, но в житейской практике этим принципам приходится иногда подчиняться даже нигилисту. Конечно, в этом случае немалую роль сыграла гордость Базарова: вызов на дуэль он называет «комедией», но отказаться не может, поскольку уверен, что Павел Петрович его ударит. А при этой мысли у Базарова вся *гордость так и поднялась на дыбы, он уверен, что придушил бы Павла Петровича, как котенка* (142). И так почти на каждом шагу Базарову приходится отказываться от своих убеждений и от своего отрицательного направления.

Наиболее сложно разработана в романе проблема религии. Базаров отрицает веру, но ради родителей исполняет некоторые обряды. Когда они с Аркадием первый раз приезжают, Базаров соглашается встретиться со священником, служившим молебен по случаю приезда гостей. Позже уже в болезни он делает родителям довольно жестокое предложение испытать свою веру в Бога: *В вас религия сильна; вот вам случай поставить ее на пробу* (177).¹⁶ Через некоторое время Базаров, обращаясь к отцу, констатирует: *Ну, коли христианство не помогает, будь философом, стоиком, что ли!* (178) Позже Базаров не сразу, но соглашается на соборование и причастие, объясняя, что он не против, если это может «утешить» родителей (180). Наконец, финалом взаимоотношений Базарова с религией можно считать описание Тургеневым сцены соборования, когда Базаров был уже в беспамятстве: *Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на*

¹⁶ Это характерное искушение, которое предлагает человеку всякое сомнение, неверие или безбожие: поставь на пробу свою веру, пусть Бог сделает чудо ради тебя, и мы все уверуем в Него. Так сатана предлагал Христу броситься с крыши храма (Мф. 4:5–7), так позже фарисеи предлагали Христу ради этого сойти с креста (Мф. 27:41–42). В русской литературе художественный анализ этого и двух других искушений Христа блестяще проделал Достоевский в *Легенде о великом инквизиторе*. (Ф. М. Достоевский. т. 9. 320–322.) Этому искушению поддается Левин в *Анне Карениной*, когда лежит при смерти его брат Николай. (Л. Н. Толстой. *Собрание сочинений* в 22 т. М., 1978–1985. т. 9. 75.)

помертвелом лице (183–184).¹⁷ Какого происхождения был этот страх? Страх перед смертью? – (Увидев священника он понял, что умирает.) Или страх перед Богом? – (Грозная, неведомая, неумолимая сила, которую он отрицал всю жизнь, принимала его в свои объятия и провожала его на Страшный суд.) Или же это был страх последнего поражения? – (Он отрицал вечную жизнь и бессмертие, а они для него начиналась, и отрицать их было невозможно.)

4. Приближающаяся смерть заставила Базарова посмотреть на жизнь по-другому, заметить в ней такие сильные стороны, которые отрицать невозможно. Еще до заражения Базаров задумывается о смысле бытия человека в этом бесконечном пространстве и в вечности: *Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую удастся прожить, так ничтожна пред вечностью, где меня не было и не будет [...] А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже [...] Что за безобразие! Что за пустяки!.. Они вот, мои родители то есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве [...] а я [...] я чувствую только скуку да злость* (119).¹⁸ Бесспорно, Базаров – фигура трагическая, о трагизме этого образа говорили многие критики и сам писатель.¹⁹ В этом монологе трагизм личного существования нигилиста проявился особенно ярко. Можно считать природу «мастер-

¹⁷ М. М. Дунаев считает эту сцену «великим художественным открытием» Тургенева. (См. М. М. Дунаев. *Вера в горниле сомнений*. М., 2002. 248.)

¹⁸ Комментаторы обнаружили, что эти размышления Базарова текстуально близки некоторым сентенциям Марка Аврелия и Мыслям Паскаля, которого Тургенев хорошо знал и неоднократно цитировал и в прозе и в письмах. (См. 464–465.) Правда, у католика Паскаля в такого рода размышлениях нет безысходности, свойственной Базарову. (См. Б. Н. Тарасов. *Мыслящий тростник. Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей*. М., 2004. 467–474. Ср. Hetesi I. 257–258.)

¹⁹ Некоторые исследователи видят в Базарове черты Дон Кихота. (См. Török E. *Orosz irodalom a XIX. században*. Вр., 1970. 110–111; Zöldhelyi Zs. *Turgenyev világa*. Вр., 1978. 164.) Вероятно, это связано с тем, что статью *Гамлет и Дон Кихот* Тургенев написал перед романом. Но как сам Тургенев характеризует Дон Кихота? Он пишет: «Что выражает собою Дон Кихот? Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину находящуюся *вне* отдельного человека...» (И. С. Тургенев. 1981. т. 5. 332. – Курсив Тургенева.) На Дон Кихота Базаров не походит по нескольким важным параметрам: во-первых, в нем нет веры в вечное, которое *вне* его, он представляет в романе *веру в себя*, во-вторых, Дон Кихот воюет с ветряными мельницами, а Базаров хочет «ломать» живых людей, в-третьих, Дон Кихот любит Дульцинею светлой платонической любовью, а Базаров Одинцову – тяжелым плотским влечением, наконец, Дон Кихот по-доброму смешон, а Базаров серьезен и, скорее, страшен. Тем более Базаров не подходит и на роль Гамлета, с которым ассоциируется скорее фигура Павла Петровича Кирсанова. Кстати, современники Тургенева были склонны видеть черты Дон Кихота в Инсарове из *Накануне*, а не в Базарове. Но все же, если выбирать из двух названных типов, то Базаров, конечно, ближе к Дон Кихоту, чем к Гамлету.

ской», отрицать бытие высшей силы, можно отрицать вечность и бесконечное пространство, но результатом такого отрицания неизбежно становится «самоломанность», скука и злость. Причем злость бессмысленная, безадресная и саморазрушительная. В этом главный трагизм нигилистского сознания.

Базаров полагает, что отрицать можно все, но «натыкается» на смерть. И здесь он лично, его убеждения и теории, его нигилизм терпят самое сокрушительное поражение. В этом он признается сам: *Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!* (178) Происходит своеобразное «отрицание отрицания». Проповедуя нигилизм Базаров совсем не вспоминал о смерти, а ведь она – главная *нигилистка*, если человек отрицает Бога. Главный праздник в христианстве – это смерть и воскресение Сына Божия. И именно вера в воскресение придает великий смысл смерти, делает ее *рождением* для новой вечной жизни. Для Базарова же смерть – абсолютный конец, который обесмысливает и жизнь, и любую деятельность человека.²⁰ Размышления Базарова в предсмертном состоянии – это как бы признание своих поражений. Во-первых, Базаров говорит, что не учел такой «случайности», как ранняя смерть («попал под колесо»). Во-вторых, Базаров называет себя «червяком полураздавленным», а ведь думал, говорит он, что гигант и бог.²¹ В-третьих, он констатирует: *Я нужен России [...] Нет, видно не нужен* (183). И, наконец, пытаясь всерьез задуматься о смерти, Базаров видит, что у него ничего не получается: *Странно! хочу остановить мысль на смерти, и ничего не выходит. Вижу какое-то пятно [...] и больше ничего* (178). Христианское понимание смерти как перехода в вечную жизнь Базаров отрицает и пытается впервые в жизни постичь эту великую тайну рассудком. Естественно, что он терпит поражение. Единственное, что он решает, это *не вилять хвостом перед смертью* (183). А последние его предсмертные слова звучат так: *Теперь [...] темнота...* (183) Тургенев последователен, нанося заключительный штрих на фигуру Базарова.

Можно также говорить и о *косвенных* поражениях Базарова. Весь эпилог романа (XVIII глава) является фактическим опровержением дела Базарова. Базаров отрицает брак, а его любовь Одинцова в эпилоге выходит замуж, его ученик Аркадий женится, заключают брак Николай Петрович и да-

²⁰ Здесь можно вспомнить Льва Толстого, который в *Исповеди* и в других произведениях на разные лады повторял одну мысль: жизни надо придать такой смысл, который не уничтожится смертью.

²¹ Возможно, Тургенев отсылал читателя к знаменитой строке Державина из оды *Бог: Я царь – я раб – я червь – я бог*. (Г. Р. Державин. *Духовные оды*. М., 1993. 69.) Державин вкладывал в эту строчку христианский смысл: человек – бог по благодати, но не по существу. Обожение человека возможно лишь при вере в Бога. Но у Базарова – также, как позже у Кириллова из *Бесов* – смысл именованья себя богом носит антихристианский характер: этот «бог» хочет занять место Бога. *Если нет Бога, то я бог*, – говорит Кириллов в *Бесах*. (Ф. М. Достоевский. 1957. т. 7. 641.)

же его слуга Петр (первый упоминаемый по имени персонаж романа). Если же вспомнить, что Николай Петрович и Аркадий *венчаются в один день*, то, кажется, в конфликте отцов и детей поставлена точка: дети продолжают дело отцов. Впрочем, Базаров это не просто предчувствовал, а знал. Расставаясь с Аркадием он говорит ему: *А ты поскорее женись; да своим домом обзаведись, да наделай детей побольше...* (170)

Там же в эпилоге писатель сообщает и об учениках Базарова. Кукушина учится в Германии, она променяла естественные науки на архитектуру (чего Базаров не одобрил бы) и поражает всех бездействием и ленью (187). А главным продолжателем «дела» Базарова становится «готовящийся стать великим» Ситников, которого Базаров называл олухом и которого ни во что не ставил.²² Рядом с ним толкутся несколько химиков, которые не могут отличить «кислород от азота», однако все они исполнены «отрицания и самоуважения» (187). Писатель говорит об этих «последователях» героя с нескрываемой иронией.

А как можно понять финал романа, который вызвал множество нареканий? Отметим, что на могиле Базарова растут *цветы*, а не *лопух*. Его могилу не топчут животные, и над ней поют птицы. Возле могилы растут вечнозеленые ели. Наконец, на его могилу часто приходят престарелые родители, плачут и молятся об упокоении души своего сына. *Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая преданная любовь не всесильна?* – задает риторический вопрос Тургенев. И сам же отвечает: *О нет!* Как известно, Тургенев считал, что лучше других его роман поняли Достоевский и Боткин.²³ В *Зимних заметках о летних впечатлениях* Достоевский назвал Базарова «беспокойным и тоскующим», добавив, что это «признак великого сердца».²⁴ Тургеневу понравилось это замечание, вероятно, потому, что он

²² Это тот Ситников, который утверждал, что именно Базарову он обязан своим перерождением: *Когда при мне Евгений Васильевич в первый раз сказал, что не должно признавать авторитетов, я почувствовал такой восторг [...] словно прозрел!* (Там же. 61.) Павел Петрович поставил точный диагноз этой болезни: *Прежде молодым людям приходилось учиться; не хотелось им прослыть за невежд [...] А теперь им стоит сказать: все на свете вздор! – и дело в шляпе [...]* *Прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты.* (Там же. 52.) Позже, уже в XX веке, Солженицын назвал это живучее явление «образованщиной».

²³ И. С. Тургенев. т. 7. 428.

²⁴ Ф. М. Достоевский. 1956. т. 4. 79. Через несколько лет в романе *Бесы* Достоевский устами Степана Трофимовича высказался по-другому: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном, *c'est le mot!* Посмотрите на них внимательно: они кувыркаются и визжат от радости как щенки на солнце, они счастливы, они победители! Какой тут Байрон!.. И при том какие будни! Какая кухарочная раздражительность самолюбия, какая пошленькая жажда *faire du bruit autour de son nom*, не замечая, что *son nom*... О, карикатура! Помилуй, кричу ему (Петру Верховенскому – В. Л.), да неужто ты себя такого как есть людям взамен Христа предложить

сам в финале указал на эту черту Базарова (*какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле*, 188). И именно это бунтовавшее, но не равнодушное сердце является залогом того, что молитвы родителей будут услышаны,²⁵ ведь цветы на могиле бунтаря говорят *о вечном примирении и о жизни бесконечной* (188). Базаров утверждал, что *природа не храм, а мастерская* (43), но в финале романа «неравнодушная» природа предстает у Тургенева именно как один величественный храм над могилой героя.

желаешь? *Il rit. Il rit beaucoup, il rit trop*). (Там же. т. 7. 227–228.) Здесь Достоевский говорит о новом поколении революционеров-бесов, для которых трагичный Базаров – пройденный этап. На что обращает внимание Степан Трофимович, сравнивая Базарова и своего сына, т. е. фактически два разных поколения революционеров? Базаров – смесь Ноздрева с Байроном, а в новых нигилистах остался один Ноздрев. У Базарова сильно развито самолюбие, а у них – лишь «кухарочная раздражительность самолюбия». У Базарова – жажда переделать человека, перестроить общество, а у новых революционеров – «жаждишка» славы. Базаров – тип, они – карикатура на него. Базаров отрицал Бога открыто и прямо, у них – другая тактика: они предлагают себя вместо Христа, «человекобоги» предлагают себя вместо Богочеловека. Но ведь это, согласно всем пророчествам, будет делать антихрист в конце времен (по смыслу приставки «анти» – не «против», а «вместо»).

²⁵ Тургенев высказывает здесь общее для православных и католиков мнение о силе и ответственности молитв (особенно родительских) за усопших, поскольку эти молитвы могут изменить их загробную участь. Поминовение совершается ежедневно в утренних и вечерних молитвах, а для общественного поминовения усопших Церковью назначены особые дни в году. (См. *Пространный христианский катехизис православной католической восточной церкви*. М., 1909. 19–20). Поэтому Тургенев с уверенностью говорит, что молитвы родителей Базарова не бесплодны.

«АХ, БОЖЕ МОЙ! ОТЧЕГО У НЕГО СТАЛИ ТАКИЕ УШИ?»

Трагедия *Анны Карениной* в европейском контексте
истории культуры XIX века

Марта Хармат

(Harmat Márta, Szeged)

В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! Отчего у него стали такие уши» – подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы. Увидав ее, он пошел к ней навстречу, сложив губы в привычную ему насмешливую улыбку и прямо глядя на ее большими усталыми глазами. Какое-то неприятное чувство щемило ей сердце... (1/1, 116)¹

Когда-то в шестидесятые годы прошлого столетия семинарская группа студентов-русистов Сегедского университета – среди них и автор этих строк – занималась приведенным здесь отрывком из романа Л. Н. Толстого в течение целого занятия под руководством молодого доцента Д. Сёке. Участники семинара, увлеченные необычным для них методом интерпретации, «имманентным прочтением» литературного текста, и воспринимавшие что-то существенное о литературе на основе дискуссий, не переставали читать Толстого и в дальнейшем. А в отдельных случаях занятие продолжалось, если и с перерывами, но до сегодняшнего дня. Всякий раз, когда мне предоставляется возможность преподавать, читать доклад или писать об *Анне Карениной*,² я не могу не вспоминать благодарно о наших старых занятиях «выросшими ушами» Алексея Александровича Каренина.

В данной статье я хочу дать краткую формулировку некоторым моим выводам в области компаративистских исследований, основанным на сопоставительном прочтении текстов известных «адольтерных романов» ев-

¹ Л. Н. Толстой. *Анна Каренина*. (Роман в восьми частях. В двух томах.) М., 1960. Все цитаты из романа приводятся по этому изданию.

² См. напр. М. Хармат. «Диалектика души» и литературные мотивы (По роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина») // „Dissertationes Slavicae” Sectio Historiae Litterarum. Szeged, 1972. (VIII), 27–34; М. Хармат. *Eisenbahnen – Zivilisationskritik und Kulturskepsis in „Anna Karenina” und „Effi Briest”* // W. Segebrecht (Hrsg.). *Europavisionen im 19. Jahrhundert: Vorstellungen von Europa in Literatur und Kunst, Geschichte und Philosophie*. Würzburg, 1999. 190–198; М. Хармат. „*Madame Bovary*”, „*Anna Karenina*” und „*Effi Briest*”: *Frauenschicksale im Spiegel der europäischen Kultur- und Mentalitätsgeschichte* // Cs. Földes (Hrsg.). *Auslandsgermanistische Beiträge im Europäischen Jahr der Sprachen*. Wien, 2002. 115–121; М. Хармат. *Reisemotivik im europäischen Frauenroman des 19. Jahrhunderts* // ERASMUS előadások (válogatás) 1998–2003. (II). Szeged, 2003. 64–73.

ропейской литературы XIX века, *Госпожа Бовари* (1857) Г. Флобера, *Анна Каренина* (1873–77) Л. Н. Толстого и *Эффи Брист* (1894–95) Т. Фонтане.

Несмотря на общую тематику нарушения супружеской верности со стороны женщины во всех трех романах, меня привлекает не феминистское толкование сюжетов, особенно модное в современном американском толковедении.³ Мне хотелось бы остановиться не на «гендерных дискурсах» текстов, а скорее на прочтении тесно связанных между собой «женских» и «мужских дискурсов» как «дискурсов ценностей», возникающих и интерпретируемых, на мой взгляд, лишь в европейском контексте истории культуры XIX века. При изучении сложных «дискурсивных позиций» героев с такой исторической точки зрения имеются в виду не только симптоматические явления *общеευропейского кризиса* (курсив мой – М. Х.) эпохи как, например, столкновение индивидуальных эмансипационных стремлений с сохраняющимися общественными нормами, усиление и углубление скепсиса и протеста человека против бюрократизма и техницизма окружающего его мира, но и *своеобразные реакции* (курсив мой – М. Х.) русских, французских и немецких литературных произведений на эти явления – в зависимости от национальных традиций и личных позиций отдельных авторов.

В течение XVIII века во всей европейской культуре (в Западной Европе вследствие постепенного развития индивидуума с эпохи Ренессанса, в России вслед за Петровскими реформами) прочно удерживается просветительское убеждение во всемогуществе научного и технического прогресса, вера в то, что результаты цивилизации способствуют распространению и сохранению «вечных ценностей» человеческого бытия: добра, красоты и истины. С быстрым развитием техники с первой половины XIX века, однако, меняется – по словам Н. Бердяева⁴ – «все направление культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, к практической организации жизни в сторону все большего ее расширения по поверхности земли. Цветение „наук и искусств“, углубленность и утонченность мысли, высшие подъемы художественного творчества, созерцание святых и гениев, – все это перестает ощущаться, как подлинная, реальная „жизнь“, все это уже не вдохновляет. Рождается напряженная воля к самой „жизни“, к практике „жизни“, к наслаждению „жизнью“, к господству над „жизнью“. И эта, слишком напряженная, воля к „жизни“ губит культуру, несет за собой смерть культуры...»⁵

³ См. напр. А. Сорочан – М. Строганов. *Tolstoy Studies Journal* // «Новое литературное обозрение». 2003. (64). <http://nlo.magazine.ru/reporter/69.html>

⁴ Н. Бердяев. *Воля к жизни и воля к культуре* (1922) // Н. Бердяев. *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. Второе издание. Paris, 1969. 249–269.

⁵ Н. Бердяев. *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. Второе издание. Paris, 1969. 252.

Техника, которая раньше служила культуре, выступает с XIX века все более радикально в роли культуры. В этом и заключается амбивалентность «прогресса», которая приводит парадоксальным образом к поколебанию старой, стабильной системы ценностей, к релятивизации и утрате традиционных идеалов человека.

«Победоносное появление машины», которое вызывает «кризис рода человеческого»⁶ и весь этот процесс «механизации жизни»⁷ воспринимаются и объясняются русскими мыслителями и писателями XIX века – именно и вследствие насильственного вмешательства Петровских реформ в естественный ход истории и жизни русских людей – прежде всего как проблема «русской души», как боязнь ее перед неудержимым продвижением таинственных и враждебных сил западной цивилизации: перед «всеим этим [...] проклятым», «научным и практическим настроением», «всеим [...] направлением, которому» – по мнению Лебедева в *Идиоте* Достоевского – «железные дороги могут послужить, так сказать, картиной, выражением художественным».⁸

Все это, конечно, не значит, что западная культура сама не рефлексировала бы со скептицизмом и критикой на результаты технического прогресса. Западноевропейские реакции являются, однако, в первую очередь, не психологическими и этическими «дискурсами», а эстетическими – нередко с рационалистических, но скорее с эмпирико-сенсуалистических позиций.⁹ Известные романы европейского реализма XIX века, *Анна Каренина*, *Госпожа Бовари* и *Эффи Брист* воспринимаются нами именно такими сходными, и все-таки совсем различными ответами на общие вопросы эпохи.

В трагедии *Анны Карениной* Л. Толстого виновата, конечно, не железная дорога, но нельзя признать случайным, что жизненный путь ее – с первой встречи с Вронским на вокзале до последних ее трагических шагов мимо *чугунных колес* (2/7, 360) поезда – сопровождается неприятными переживаниями на железной дороге, вызывающими в ее душе тревогу и страх. Несчастный случай мужа на вокзале при приезде Анны в Москву, его раздавленный поездом труп на рельсах, являющийся *дурным предзнаменовани-ем* (1/1, 74) для самой Анны, предсказывает и ее судьбу: отступление от правильного пути и крушение.

Бегство Анны домой в Петербург после рокового бала в Москве – снова по железной дороге среди *страшной бури* (1/1, 114) в природе и в ко-

⁶ Там же. 181.

⁷ Там же.

⁸ Ф. М. Достоевский. *Идиот* // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1973. т. 8. 10–11.

⁹ См. напр. W. Schivelbusch. *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München–Wien, 1977; U. Ott (Hrsg.). *Literatur im Industriezeitalter*. Marbacher Kataloge 42/L. Marbach am Neckar, 1987.

леблющемся полумраке (1/1, 113) в ее душе –, сопровождающееся плачевно и мрачно заревевшим густым свистком паровоза (1/1, 111), неожиданно появляющейся фигурой худого мужика (1/1, 113) и звуками молотка по железу (1/1, 114), не обозначает для нее спасения: ни спокойного возвращения к старой жизни (на полпути она опять повстречает Вронского), ни счастливого начала чего-то нового (на конечной станции ее встречает именно Каренин с его *так странно выдающимися ушами*, 1/1, 125).

Трагедия Анны заключается в том, что на стороне ни одного из этих двух мужчин ей не удастся достигнуть полноты жизни. Каренин, который был представитель и хранитель установленных норм общества, на взгляд Анны не человек, а машина, злая машина (1/2, 208), министерская машина (1/4, 394), должен был бы быть замещен Вронским, который также был человек, ненавидевший беспорядок (1/3, 331), и у которого был *свод правил, несомненно определяющих все* (1/3, 334) – кроме его сложных отношений к Анне. При всей честности своей натуры Вронский не мог *вполне понимать ее* (2/7, 288), чего и боялся Левин при знакомстве с Анной. Вронский не сумел компенсировать огромные утраты Анны, утрату сына, друзей и *той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли, без которой богатства больше, но силы меньше*.¹⁰ В их взаимном недовольствии уничтожается именно любовь, на место которой вступают зарожденные эгоизмом и напитанные лишь разумом страсти: зависть, ревность и ненависть. Выход отсюда – к рельсам железной дороги, где все началось: *«Где я? Что я делаю? Зачем?» Она хотела подняться, откинуться: но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча [...] затрепыхала, стала меркнуть и навсегда потухла* (2/7, 361).

Откуда взялась эта призрачная, жизнеотчужденная фигура «мужичка, работающего над железом» на последней странице истории Анны и раньше так часто появлявшегося в ее страшных снах? Кем и зачем он «послан» в жизнь и смерть Анны? Какое призвание и значение он имеет в тексте Толстого? «Мне отмщение, и аз воздам» – звучит загадочный эпиграф романа. Если в интерпретацию слов наказывающего Бога Старого Завета вовлекается толстовское понятие бога из романа *Война и мир*: *Жизнь есть все. Жизнь есть бог. [...] Любить жизнь, любить бога*,¹¹ лишь тогда можно понять толстовскую истину добра и красоты, его моральное учение в защиту источников жизни, в век [...] железных дорог,¹² которое в конечном счете

¹⁰ Ф. М. Достоевский. 315.

¹¹ Л. Н. Толстой. *Война и мир*. (В двух книгах.) М., 1978. кн. 2. 456.

¹² Ф. М. Достоевский. 315.

коренится, на мой взгляд, в старых православных традициях «всеобъемлющей любви» соборности.

Трагические истории Эммы Бовари и Эффи Брист представляют собой иные «дискурсивные позиции» европейской культуры XIX века. В романе *Госпожа Бовари* Гюстава Флобера, который носит ироническое подзаглавие *Провинциальные нравы*, самодовольственной учености и пошлости эпохи Наполеона III, мелкобуржуазному лицемерию французского общества противопоставляется красота и элементарная чувственность главной героини. Во время работы над романом Флобер пишет в 1852 году в одном из своих писем: «Почему нельзя жить в башне из слоновой кости! [...] Я склоняюсь к известному эстетическому мистицизму (если можно сочетать оба эти слова) и хотел бы, чтобы он усилился. Когда не видишь кругом поощрения, когда все во внешнем мире отталкивает, обессиливает, развращает и притупляет, то честному и утонченному человеку приходится искать где-то в себе самом более чистый уголок. [...] Одни обратят свои искания к плоти, другие найдут себе опору в старых верованиях, третьи – в Искусстве.»¹³ Своего рода «ироническое восприятие жизни и пластическое полное претворение ее в Искусстве»¹⁴ – как эта флюберовская „ars poetica” кратко формулируется в 1854 году в другом письме – определяет все «дискурсивные линии» романа *Госпожа Бовари*.

Вся история Эммы Бовари изображается писателем как «бегство» красивой и гиперсенсительной молодой женщины с мистически-эротическими фантазиями и романтически-возвышенными мечтаниями из обыденности реальной жизни. Все три пути ее «бегства» – и скучная супружеская жизнь на стороне провинциального врача, Шарля Бовари, этого честного, «порядочного», но очень ограниченного человека, и также эпизоды адюльтера с двумя мужчинами: с неуклюжим любовником Леоном, который лишь в путешествиях фантазии является солидным партнером, и с хладнокровным обольстителем Родольфом, который в последний момент отказывается совершить конкретное бегство в Италию – оказываются тупиками и оканчиваются маленькой синей банкой с мышьяком в *Фармакоотеке* (358)¹⁵ аптекаря Омэ, щеголяющего своей ученостью «радикального вольнодумца» городка. К последнему трагическому шагу Эммы в «лаборатории» Омэ ведет путь, в конечном счете, – соответственно флюберовской иронии – от «праздника цивилизации», сельскохозяйственной выставки на французской провинции. Пер-

¹³ Г. Флобер. *Письма 1831–1854* // Собрание сочинений в 10 т. Под ред. А. В. Луначарского и М. Д. Эйхенгольца. Перевод Б. А. Грифцова, Т. Ириновой и М. И. Ромма. М.–Л., 1933. т. 7. 267–269.

¹⁴ Там же. 393.

¹⁵ Г. Флобер. *Госпожа Бовари. Провинциальные нравы* // Собрание сочинений в 10 т. Перевел А. Ромм. М.–Л., 1933. т. 1. Все цитаты из романа приводятся по этому изданию.

вые робкие шаги супружеской неверности сделаны Эммой именно во время празднеств, изображение которых занимает центральное место в романе. В этой гротескной «симфонии» – по словам автора – *все должно слиться в общем гуле, надо одновременно слышать мычание быков, вздохи любви, слова начальства*.¹⁶ В то время, как оратор обращается к мирным пионерам дела цивилизации, людям прогресса и нравственности с тирадами о процветании торговли и ремесел, о новых путях сообщения во Франции, вздыхающей наконец-то свободно (188). Родольф жал Эмме руку и чувствовал, что ладонь ее горит и трепещет, как пойманная, рвущаяся улететь горлица (194). А на площади вдруг раздавалось долгое мычанье быка или блянные перекликавшиеся по уличным углам ягнят (191).

В общей «какофонии» при смерти Эммы так же «перекликаются» друг с другом дисгармонические голоса («дискурсы») флюберовской «симфонии»: *Чем громче становился хрип, тем скорее священник читал молитвы; они смешивались с подавленными рыданиями Бовари, и порой все тонulo в глухом журчаньи звенящей, как церковный колокол, латыни. Вдруг на улице послушался звук толстых башмаков, зашуршала по камням палка; и тут раздался [...] хриплый поющий голос... – Слепой! – вскрикнула Эмма. И засмеялась диким, бешеным, отчаянным смехом, – ей казалось, что она видит отвратительное лицо уроды, пугалом встающее в вечном мраке. [...] Судорога отбросила Эмму на подушку. Все подбежали ближе. Ее уже не было* (369–370).

Сколько бы ни различалось наглядно-гротескное изображение смерти Эммы от последнего эпизода жизни Анны – именно вследствие отсутствия в флюберовской эстетике толстовских стремлений к гармонии души, – в этих двух предсмертных сценах есть что-то общее: присутствие страшной, чужой фигуры спутника-призрака, «мужичка с железом» у Толстого и «слепого нищего с неприличной песенкой» у Флобера, которые и до сих пор снова и снова появлялись на важных станциях «путешествий» героинь.

Отвратительная фигура «слепого» – этот своеобразный французский вариант «мужика» Толстого – имеет особенно большое значение с точки зрения истории культуры. Для меня он становится своего рода аналогичным явлением с русскими юродивыми, однако он не представляет – в отличие от них – никакой истины: ни божественной, ни общественной. Он не помогает победить зло в мире, он сам будет побежден во имя и от имени официального правосудия. В упорной борьбе с ним одержал победу именно аптекарь Омэ, главный представитель цивилизации в флюберовском романе. *Вдохновляясь любовью к прогрессу, Омэ добился, что его врага приговорили к пожизненному заключению в богадельню* (387–388). Роман оканчивается на-

¹⁶ Г. Флобер. Там же. т. 7. 378.

граждением Омэ, победой язвительной иронии Флобера над безграничной пошлостью общественных порядков. *Недавно он (Омэ) получил орден Почетного легиона* (393) – звучит последнее предложение произведения.

Теодор Фонтане в своем романе *Эффи Брист* не морализирует, как Толстой, и не иронизирует, как Флобер. Через трагическую судьбу Эффи он только вопрошает, и выражает свой усиливающийся скепсис. В «дискурсивной позиции» бывшего военного публициста, – восторженного сторонника политики «железного канцлера» Бисмарка и европейского прогресса, во главе с Пруссией, – теперь уже преобладает разочарованность мыслящего человека в последствиях успехов военного и административного аппарата Прусской империи, в опустошении «железных» норм прусского общества.

В романе Фонтане на общем фоне строгих правил и принципов выделяется судьба Эффи, трагедия которой состоит в том, что она, – по натуре *чистое дитя природы* (15),¹⁷ по общественному же положению единственная дочь старой прусской семьи, – хочет, но не может полностью приспособиться к порядку. Несмотря на то, что она больше всего любит «лазать по деревьям и качаться на качелях» и для нее *еще приятнее, когда есть опасность что-нибудь разорвать, сломать или сорваться вниз* (13), она выходит замуж вполне естественно за барона фон Инштеттена, *человека с характером, прочным положением и твердыми правилами в жизни* (6), пользующегося хорошей репутацией даже в кругах Бисмарка, за мужчину, *с которым можно устроить жизнь и выйти в свет* (14). Но Эффи очень скучно жить с важным, всегда занятым мужем, поэтому она просто от скуки ищет себе *развлечения, [...] что-нибудь новое* (13) на стороне майора Крампаса, – человека, *тоже воспитанного под стягом дисциплины и хорошо знающего, что без строгости и порядка обойтись нельзя* (56), но все-таки того мнения, *что без легкомыслия жизнь ничего не стоит* (56). Крампас падет жертвой именно этого своего легкомыслия, когда спустя семь лет муж обнаруживает его любовные письма к Эффи и убивает его в дуэли – от имени *железных параграфов общественного «нечто»*, которое *деспотически диктует [...] свою волю, [...] не признает ни любви, ни обаяния, ни теории давности* (108). Во имя этого «нечто» барон фон Инштеттен «воздаст должное» и Эффи: он выгоняет ее из дому, наказывая приговором и дочку Аннхен, и самого себя.

В этом романе наказывает не Бог, не жизнь, не природа, а муж, представитель, – одновременно и жертва – общественных порядков. В отличие от Анны Карениной и Эммы Бовари, Эффи Брист не совершает самоубийства, она просто умирает от страшной изолированности от общества, на ло-

¹⁷ Т. Фонтане. *Эффи Брист* // <http://franklang.ru>. Перевод И. Франка. Все цитаты из романа приводятся по этому тексту.

не природы, как дитя ее – хотя уже не «чистое». В последнее время жизни, перед смертью, в прекрасном саду снова в родном доме, *Эффи [...] вдыхала запах полей, запах рапса и клевера, следила, как взмывают в небо жаворонки, [...] слушала, как звенят колокольчики стада. Ей хотелось закрыть глаза и погрузиться в сладкое забвение* (134). Больше она не интересуется *суетой на платформе железнодорожной станции* (134), откуда и вышли все пути ее жизни, которые – вопреки всем ее ожиданиям – оказались заблуждениями без выхода.

В «путешествиях» героини Фонтане также часто появляется и до конца жизни с ней остается – как и в случаях Анны Карениной и Эммы Бовари – чужеродная, ужасающая фигура «спутника-призрака»: в этом романе в образе «китайца», изолированная от «цивилизации» – протестантского кладбища городка – могила которого является одной из достопримечательностей местности. Таинственная судьба китайца, наказанного обществом вследствие какой-то мрачной истории нарушения им правил супружеской верности, рассказ о нем и его маленький портрет среди вещей Эффи выполняют функцию дисциплинирующих средств в руках мужа, *воспитывать* (жену) *с помощью привидений* (58), с одной стороны, а с другой, «китаец» появляется в истории Эффи как воплощение угрызения ее совести.

Пока «китаец» принадлежит «общественной половине» Эффи, она как «дитя природы» сопровождается и всегда защищается собакой Ролло – единственным верным ее товарищем по жизненному пути. В последней сцене романа у могилы Эффи своим таинственным, *медленным качанием головой* (136) именно Ролло выражает авторские сомнения в том, можно ли найти ответ на вопросы родителей Эффи: *А не мы ли виноваты во всем?* (136)

Кто виноват в трагедии Анны Карениной, Эммы Бовари или Эффи Брист? Виноват ли кто-нибудь или что-нибудь? В моей статье я занималась этими вопросами, решение которых осталось актуальным для европейской мысли до сегодняшнего дня. В различных художественных ответах Толстого, Флобера и Фонтане отражаются при помощи общей темы адюльтера не только их индивидуальные представления о ценностях бытия, но и духовные, и общественные традиции отдельных национальных культур. Есть, однако, что-то общее в этих романах и кроме тематики: авторы предлагают нам не пути институционализированной морали и эстетики, а истину естественной и живой красоты и доброты. Как реагирует потомство на предложения XIX века: на моральное учение Толстого, эстетизирующий сенсуализм Флобера и скептический критицизм Фонтане против «железных» порядков эпохи, – это опять зависит, конечно, от индивидуальной и исторической обусловленности прочтения текстов.

ПРОБЛЕМА ЗАБВЕНИЯ БЫТИЯ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО *ИДИОТ* Образ Рогожина

Ференц Богнар

(Bognár Ferenc, Szeged)

Когда задают вопрос о том, кто же такой Рогожин, в чем проявляется его настоящее лицо, то обычно о нем судят как о человеке, которым движут инстинкты, как о подлинном порождении природы, полностью свободном от обязательств перед цивилизацией. Такой человек подчиняет все личностное слепым инстинктам и с этой позиции обращается к миру, относится к жизни.¹ Этого «широкого», наделенного «русской душой» человека, склонное к морализированию консервативное мышление осуждает за аморальность, но поделать с ним ничего не может, ведь человек как природное существо не свободен от инстинктов (заметим, что более разработанный, более тонкий вариант человека рогожинского склада Достоевский дает в образе Мити в *Братьях Карамазовых*).² В таком, данном с позиции гражданской этики осуждении есть значительная доза лицемерия. Пытаясь этого избежать, но желая и в дальнейшем вместить феномен человеческого духа исключительно в рамки морали, критика оказывается вынужденной замолчать. Что же касается исходящей из жизни моральной точки зрения, то здесь все, что делает человек, человечно – особенно это касается инстинктов, ведь они признаются неотделимыми от человека. Так в фигуре Рогожина, в крайних проявлениях его необузданной натуры либеральное мышление видит заслуживающий зависти пример проявления настоящего русского духа, подлинную вакханалию жизни.

Достоевский, однако, однозначно не осуждает своего героя, остерегаясь упростить человеческий феномен, или ценой молчания осудить его на неподвижность; в то же время он, конечно, считает неприемлемым растворение гуманности в мирских делах, смешение ее с ними или подчинение ее жизни. Он гениально решает кажущуюся неразрешимой задачу, разрубает гордиев узел, обнажая смехотворность выступлений и притязаний бездухов-

¹ Л. П. Гроссман отмечает те черты Рогожина, которые роднят его с венецианским мавром, с шекспировским Отелло, но исследователь не видит пародийного характера образа, и таким образом как бы подтверждает мысль о Рогожине, как о человеке инстинктов. См. Л. П. Гроссман. *Достоевский*. М., 1962. 426.

² Когда Аскольдов утверждает, что родство между героями Достоевского очень сильно, что они часто трудно отделимы друг от друга, он по существу обращает внимание на повторяемость в романе одних и тех же нерешенных проблем. См. С. Аскольдов. *Ф. М. Достоевский*. Лондон, 1981. 73.

ного человека. Поэтому образ Рогожина показан не как образ природного человека, а как пародия на природного человека, поскольку обрисованный мир в силу своей бездуховности не способен родить даже человека инстинктов. Острые сатирического изображения Достоевский однако направляет не столько на Рогожина, сколько на тех, кто эту пародию воспринимает всерьез — на Мышкина (обнажая таким образом опасность безличного добра), т. е. на либеральное мышление, консервирующее состояние бездуховности, воспринимающее образ Рогожина в моральном ключе или же растворяющее этот образ в потоке жизни.

В появляющейся в самом начале романа фигуре Рогожина действительно можно было бы увидеть «человека инстинктов», однако Достоевский гениально сдержан, когда на уровне повествования позволяет читателю и отождествляться с Рогожиным, и осуждать его, или же — как это делает обладающий отличной наблюдательностью и чувством формы нарратор — относиться к нему без всяких оценок:

Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скуластое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица. Особенно примечна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем, что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубой улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом. Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп, и за ночь не зяб. (5–6)³

В действительности же этот всеми признанный человек инстинктов, в приведенной цитате по сути дела не обрисованный, раскрывает себя в самой истории, в «любви» к Настасье Филипповне. Однако, детали как раз разоблачают предполагаемую монументальность этого образа, они не позволяют всерьез воспринимать страсти этой гротескно обрисованной фигуры, или же обнажают мелочные противоречия в поведении этого человека.

Какой пустой представляется страсть Рогожина к Настасье Филипповне! Не потому, что согласно гражданской морали чувственное влечение заслуживает осуждения, ведь чувственность тоже человеческое проявление, и в этом случае речь идет об освященном христианском теле, но только, если к человеческому феномену мы подходим со стороны духовности, истины. Что же касается Рогожина — да и всех героев этого романа — то мы имеем дело именно с отсутствием обеспечивающей единство нашего мира, его осмысленность духовной точки зрения. Это не означает, что духовное начало не присуще человеку потенциально, но поскольку оно у Рогожина не

³ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1973. т. 8. Все цитаты из романа приводятся по этому изданию.

проявляет себя, или почти не проявляет себя, существуя лишь латентно, мы говорим об отсутствии духовности. Как узок кругозор Рогожина, с какой крестьянской приземленностью он оценивает, например, различие между собой и Залежевым!

Встречаю Залежева, тот не мне чета, ходит как приказчик от парикмахера, и лорнет в глазу, а мы у родителя в смазных сапогах да на постных щах отличались. (11)

Не слишком отличается от этого и его оценка своей «любви», о которой он сообщает, что как только он увидел Настасью Филипповну, всю ту ночь же не спал (12).

Но о каком огне, о какой страсти можно говорить, если иметь в виду тот способ, которым Рогожин выражает свою «любовь» к Настасье Филипповне? Он покупает ей подарок (сережки) и посылает с Залежевым, сам же, как школьник, одевшись в чужое платье, сопровождает друга, выдавая себя за лакея. Увидев же ее, он не восхищается ее красотой, очарованием ее личности, а лишь страдает от оскорбленного мелочного честолюбия:

А обиднее всего мне то показалось, что этот бестия Залежев все на себе присвоил. Я и ростом мал, и одет как холуй, и стою, молчу, на нее глаза пяли, потому стыдно, а он по всей моде, в помаде и завитой, румяный, галстук клетчатый, — так и рассыпается, так и расшаркивается, и уж наверно она его тут вместо меня приняла! (12)

В шутку можно было сказать, что Рогожин развивается, ведь теперь он может отличить друг от друга не только смазные сапоги и лорнет, но и одежду лакея и платье щеголя. И как смешна угроза Рогожина, предупреждающего Залежева, чтобы тот и думать не смел о Настасье Филипповне, ведь в этой угрозе проявляется лишь самое примитивное чувство собственника. То же чувство, та же жажда обладания проявляется и в разговоре в поезде, когда Лебедев рассказывает о «победах» Лихачева и подтверждает после жалкого возмущенного протеста Рогожина, что никто и пальцем не дотронулся до Настасьи Филипповны (эта формулировка производит комический эффект, поскольку речь идет о содержанке), и что Тоцкий у нее единственный мужчина:

Н-ничего! Н-н-ничего! Как есть ничего! — спохватился и заторопился поскорее чиновник, — н-никакими то есть деньгами Лихачев доехать не мог! Нет, это не то что Арманс. Тут один Тоцкий. Да верхом в Большом или во Французском театре в своей собственной ложе сидит. Офицеры там мало ли что промеж себя говорят, а и те ничего не могут доказать: «вот, дескать, это есть та самая Настасья Филипповна», да и только; а насчет альнейшего — ничего! Потому что и нет ничего. (11)

Свидетельство всезнайки Лебедева подтверждает и Рогожин, так что теперь уже точно не может быть никаких сомнений в чистоте Настасьи Филипповны! Особенно пластично инфантильная, примитивная жажда обладания человека, который воспринимает человеческий феномен только через осязаемое тело, проявляет себя на вечере у Настасьи Филипповны:

Не подходи! – завопил Рогожин в исступлении, увидя, что Дарья Алексеевна подходит к Настасье Филипповне. – Моя! Все мое! Королева! Конец! Он от радости задыхался; он ходил вокруг Настасьи Филипповны и кричал на всех: «Не подходи!» Вся компания уже набилась в гостиную. Одни пили, другие кричали и хохотали, все были в самом возбужденном и непринужденном состоянии духа. (143)

Бегающий вокруг Настасьи Филипповны Рогожин смешон не потому, что в экстазе не замечает, что охранять Настасью Филипповну не нужно, ведь ее никто не собирается похищать, а потому, что в мире, где нет истины, возникает смешение оценок. Когда Рогожин называет Настасью Филипповну королевой, это производит гротескное впечатление, потому что в мире, не признающем личностные отношения, их встреча не имеет духовной основы. Поэтому утверждение о том, что теперь вместе с этой женщиной *все* (курсив мой – Ф. Б.) принадлежит ему, по меньшей мере преувеличение. Без настоящей любви это «все» существует только в его воображении. Рогожин лишь виртуально владеет «королевой», и жалкая ложь такого обладания позже обнаружит себя в убийстве Настасьи Филипповны, в образах двух «соперников», сидящих на корточках около осыпанного цветами мертвого тела.

Мелочность Рогожина, его невосприимчивость к поэзии обнаруживается и при личной встрече его с Настасьей Филипповной. Он сталкивается с ней неожиданно в квартире Гани, куда приходит, чтобы выкупить у Гани Настасью Филипповну, заплатив за нее. Он смешон не потому, что он хуже карьериста Гани, который – как он говорит – за три рубля готов доползти до Васильевского Острова, а потому, что по-крестьянски приземленно думает, что все на свете можно купить, и что человеческий феномен может быть выражен отношением купли-продажи. Поэтому он начинает торговаться, и поэтому он неверно понимает грозный взгляд Настасьи Филипповны, полагая, что она не оценила его по заслугам из-за мизерности предложенной им суммы:

Нет, уж в этом ты, брат, дурак, не знаешь, куда зашел [...] да, видно, и я дурак с тобой вместе! – спохватился и вздрогнул вдруг Рогожин под засверкавшим взглядом Настасьи Филипповны. – Э-эх! Соверал я, тебя послушался, – прибавил он с глупо-боким раскаянием. (97)

Чтобы исправить предполагаемую ошибку, он делает новое предложение – 100 тысяч рублей. Но реплика Настасьи Филипповны, брошенная в ответ на призыв Птицына к осторожности, еще более усиливает комизм ситуации и еще более подчеркивает ограниченность кругозора Рогожина: *Спьяна врет, – проговорила Настасья Филипповна, как бы поддразнивая его (98)*. Отсутствие личностного начала, пародийность изображения человека инстинктов поддерживается и костюмом Рогожина, мотивом натуралистически-грубых сапог; сопровождающим его появление на потяжении всего действия. На эти злосчастные сапоги сначала жалуется он сам, сравнивая себя с Залежевым. У Гани он тоже указывает на свои сапоги:

Я и теперь тебя за деньги приехал всего купить, ты не смотри, что я в таких сапогах вошел, у меня денег, брат, много, всего тебя и со всем твоим живьем куплю. (96)

А у Настасьи Филипповны сапоги Рогожина фигурируют в подробном описании рассказчика, где комический эффект достигается тем, что они упоминаются в сопоставлении с изящным туалетом красивой, милой, глупой немки, гостьи Настасьи Филипповны:

Рогожин побледнел и на мгновение остановился; угадать можно было, что сердце его билось ужасно. Робко и потерянно смотрел он несколько секунд, не отводя глаз, на Настасью Филипповну. Вдруг, как бы потеряв весь рассудок и чуть не шатаясь, подошел он к столу; дорогой наткнулся на стул Птицына и наступил своими грязными сапожищами на кружевную отделку великолепного голубого платья молчаливой красавицы немки; не извинился и не заметил. (135)

В другом свете предстает перед нами Рогожин в своем доме, здесь, при встрече с князем Мышкиным, раскрываются другие – однако тоже подчеркивающие бездуховность – черты его характера.⁴ Описывая родной дом Рогожина, Достоевский показывает мучительную пустоту внутреннего мира своего героя. Обрисовка дома вызывает представление о мрачном настрое души в греческих трагедиях рока, интерьер дышит безнадежностью, безжизненностью, застылостью. Бессмысленное нагромождение предметов, скучные конторские книги, теснота, окутывающий все вокруг мрак – все это свидетельствует о душе опустошенной, не знающей уверенности в бессмертии души, лишенной интереса к жизни:

Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь, – сказал князь, оглядывая кабинет.

Это была большая комната, высокая, темноватая, заставленная всякою мебелью – большею частью большими деловыми столами, бюро, шкафами, в которых хранились деловые книги и какие-то бумаги. Красный широкий сафьяновый диван, очевидно служил Рогожину постелью. Князь заметил на столе, за который усадил его Рогожин, две-три книги; одна из них, «История» Соловьева, была развернута и заложена отметкой. По стенам висело в тусклых золоченых рамах несколько масляных картин, темных, закоптелых и на которых очень трудно было что-нибудь разобрать. Один портрет во весь рост привлек на себя внимание князя: он изображал человека лет пятидесяти, в сюртуке покроя немецкого, но длиннополном, с двумя медалями на шее, с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытым и скорбным взглядом. (172–173)

Мышкин очень тонко подмечает, что на портрете отца Рогожина, во взгляде его пробивается через замкнутость, как симптом живой жизни, пе-

⁴ Хотя Достоевский безусловно изображает Рогожина в пародийном ключе, все же за темным купеческим миром угадываются его личные привязанности, на что обращает внимание Казари. (Р. Казари. *Купеческий дом: историческая действительность и символы у Достоевского и Леского* // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988. 87–93.) Это вносит какую-то жизнь в холодное, темное окружение, и это означает, что и Рогожин, как и все другие персонажи романа, достоин спасения. Вездесущий писатель замечает самые малые крупицы проявления человечности, вернее скорее ее возможность, и в этом проявляется его гуманизм.

чаль. Достоевский, считающий безнадежность некоей генетической данностью человеческого бытия, экспериментирует с возможностью вывести душу из этого ада, спасти ее через индивидуальное сострадание, жалость: беспредельная доброта Мышкина должна внести в этот безжалостный мир человечность. Однако, писатель с большой художественной силой показывает, что спасение мира путем душевных усилий всегда в конечном итоге принимает уродливую форму – во всяком случае так происходит в мире взрослых, на русской земле, где Мышкин и пытается осуществить свою задачу, поскольку душа здесь встречается с таким явлением, как отсутствие духовности, с чем Руссо, например, считаться не приходилось. Русской литературе таким образом в отличие от Западной приходится считаться с двумя видами опыта, что и объясняет отношение Достоевского и к славянофильству, и к западничеству. С одной стороны, он прав в том, что Запад в определенном смысле менее опытен, – на это указывает деятельность Мышкина в кругу детей в Швейцарии – поскольку не принимает во внимание такое явление, как отрицание духовности, реальность пошлости. Духовный горизонт Запада в этом отношении более ограничен, поскольку Запад не считается с таким явлением как мещанство. С другой стороны, несмотря на провозглашенную писателем приверженность к славянофильству, он показывает в своих произведениях, что спасение, преодоление кризиса гуманизма обречено на неудачу, если исходит исключительно из душевных устремлений.

Вспомним о том, с какой наивностью и добротой относится Мышкин к Настасье Филипповне, как он предлагает ей ехать за границу, как будто она страдает нервным расстройством, и не замечает, что ее метания объясняются тем, что она не может принять себя. Внушая Настасье Филипповне, что она хорошая, Мышкин как бы «отговаривает» ее от попытки увидеть себя в своей человеческой, духовной сущности. Он также не принимает всерьез отношение не знающего о духовной природе вещей и потому запутавшегося в своих проблемах Рогожина к Настасье Филипповне.

Раскрывая перед князем весь ад своей души, Рогожин рассказывает ему о своих чувствах, об их отношениях. Он говорит о том, что эта женщина не ставит его ни во что, что она его унижает с Жемчужниковым, что она насмехается над ним с Келлером, что она не ценит его подарки, играет его чувствами, издевается над его необразованностью, отвергает его, но не окончательно:

Я от тебя не отрекаюсь совсем; я только подождать еще хочу, сколько мне будет угодно, потому я все еще сама себе госпожа. Жди и ты, коли хочешь. (177)

Переживающий любовь лишь в ее имманентном проявлении, не вносящий в нее личность, связавший свою жизнь окончательно с Настасьей Филипповной Рогожин говорит ей, после ее избиения:

Умру, говорю, не выйду, пока не простились, а прикажешь вывести – утоплюсь; потому – что я без тебя теперь буду? (175)

Он считает свое положение безнадежным и объясняет поведение Настасьи Филипповны тем, что жалость князя сильнее его любви. А ведь он делает все, чтобы добиться ее взаимности, доказывая силу своей любви: он переносит безропотно ее издевательства, тратит на нее много денег, бесконечно унижается перед ней, прося прощения. Но Рогожин не способен увидеть, что его страдания, муки, «жертвы» ради «любви» все время растут, потому что, утратив в мире, где нет истины, свое духовное содержание любовь деградирует, превращаясь в примитивную жажду обладания. Об этом свидетельствуют его безуспешные попытки решить проблему: то он хочет убить своего соперника Мышкина, то он решает покончить с собой, отказаться от своей не имеющей смысла жизни. В конце концов, чтобы обладание стало абсолютным, чтобы ничто ему не мешало, он убивает Настасью Филипповну.

Рогожин все более погружается в пучину ада не потому, что, как думает Мышкин, не может отделить любовь от ненависти, а потому, что не может отделить любовь от жажды обладания, в силу того, что личностное начало в нем связано, подавлено. Мышкин же окончательно лишает ждущего от него помощи, раскрывающего перед ним душу Рогожина возможности освободить это начало, когда, не желая его обидеть, признает чувство Рогожина любовью и дает ему советы, как завоевать Настасью Филипповну: *Слушай, Парфен, если ты так ее любишь, неужто не захочешь ты заслужить ее уважение? А если хочешь, так неужели не надеешься? (179)*

Советы Мышкина не приводят ни к какому результату, ведь Рогожин уже испробовал все эти способы, и Мышкин знает об этом. Если же правда, что нельзя отказаться от любви, то Рогожину действительно не остается ничего иного, как убить Настасью Филипповну в мире, где любовь становится имманентной. Абсурдность такого вывода и одновременно вытесненность Мышкина из жизни писатель изображает, рисуя двух друзей, сидящих на корточках около трупа Настасьи Филипповны, затем увоз Рогожина и возвращение Мышкина в клинику в Швейцарии, откуда он прибыл.

Пародийно изображая Рогожина, Достоевский прекрасно использует возможности романного жанра. Калейдоскопное изображение, например, призвано показать бессмысленную расслоенность души бездуховного человека и осмеять бессодержательную многоликость этой фигуры. Эти многообразные изменения символизируют не развитие жизни – той жизни, которая лежит в Истине – а служат лишь для показа пустоты, бессмысленности, смехотворности, суетности существования. Мы видели, как смешна и пуста вакханалия потерявшего духовные ориентиры человека инстинктов, его несерьезные, «сентиментальные» жалобы, или апелляция к натуралистическим деталям (сапоги), какими напрасными, и даже фальшивыми, становятся в

мире, забывшем об истине, его благородные жесты: обмен крестами с Мышкиным или его отказ от Настасьи Филипповны. Достоевский усиливает пародийный эффект, производимый фигурой Рогожина, тем, что сначала рисует его как героя фантастических романов ужасов. Такова функция мотива пары глаз, повсюду сопровождающих Мышкина, или животного крика эпилептика в момент готовящегося убийства – в самой напряженной точке детективных романов –, возвращающий Рогожина к действительности. Через тело упавшего с лестницы в припадке эпилепсии князя Рогожин, этот «человек инстинктов», в панике покидает гостиницу. Стоит обратить внимание и на введение в роман пародийных философских мотивов. Разумеется, последние вопросы человеческого бытия здесь даются не в виде силлогизмов или рационалистических конструкций, а разворачиваются в художественном повествовании типичным русским путем, т. е. опираются на самоочевидности ведущего в Богу эмпирического опыта. Разговор о Боге, о вере приобретает гротескный характер не потому, что его начинает «мужик» Рогожин, не знающий рефлексии: если бы это было так, то проблема свелась бы к вопросу об образованности героя. Рогожин становится смешным, увлекая за собой и якобы разделяющего его позицию князя, потому, что духовную проблему он начинает обсуждать, заранее отрицая духовность, и к тому же жалеет о потере веры, которой у него никогда не было. Когда князь видит у Рогожина копию с картины Гольбейна, на которой изображен распятый Христос, Рогожин так рассказывает ему о картине:

А на эту картину я люблю смотреть, – пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос. – На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного вообще вера может пропасть! – Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. (182)

Дело не только в том, что говорить о потере веры при виде страданий нет оснований, а о том, что Рогожин «теряет» веру, которой экзистенциально никогда не имел. Поэтому фигура Рогожина в романе не имеет веса, его образ скорее смехотворно-меланхоличен, чем устрашающе-трагичен. Достоевский же ищет даже самых малых проявлений человечности, и прежде всего там, где речь идет о маленьком человеке, поэтому для него неприемлема духовная опустошенность Рогожина (реализующаяся в признании «никогда не было веры»), и поэтому он вместе с Мышкиным продолжает анализировать проблему веры, как бы не замечая, что ее у Рогожина никогда не было, и стараясь ему помочь. Это желание помочь опирается на известный факт из биографии писателя, на его базельские переживания. Известно, что с Достоевским случился припадок эпилепсии, когда он смотрел на картину Гольбейна. Достоевский поражен натуралистичностью картины, тем, что тело лишено духовности. Он полагает, что обращение к душе само по себе гарантирует духовность основ жизни.

То, что Мышкин всерьез считается с экзистенцией Рогожина, приводит его к новым ошибкам: к непониманию подлинной веры. Писатель считает мир, лишенный личностных отношений, настолько неприемлемым, что готов считать попытку спасения, не опирающегося на духовные основы человека, как такую, в которой выражен запрос веры. В то же время он показывает и гротескный характер такой попытки, и в этом и состоит суть его веры.

Чтобы вернуть Рогожину «потерянную» веру, Мышкин рассказывает ему истории о том, как много он встречал в России проявлений доброты души, и уверяет, что Рогожин напрасно тревожится о потере веры, т. е. человечности. О примерах, приведенных Мышкиным, можно сказать, что на первый взгляд речь здесь идет о более безнадежных случаях, чем случай Рогожина, но князь и в душах героев своих рассказов видит пусть слабый, но все же свет веры.

Когда князь рассказывает о своей встрече с не лишенным карикатурных черт Просветительства атеистом, который строит мир, опираясь только на разум, он, чтобы не нужно было говорить о явно отрицающей духовность позиции этого человека, приходит к выводу о том, что тот просто рассуждает о чем-то постороннем:

Он человек действительно очень ученый, и я обрадовался, что с настоящим ученым буду говорить. Сверх того, он на редкость хорошо воспитанный человек, так что со мной говорил совершенно как с равным себе по познаниям и по понятиям. В бога он не верует. Одно только меня поразило: что он вовсе как будто не про то говорил, во все время, и потому именно поразило, что и прежде, сколько я ни встречался с неверующими и сколько ни читал таких книг, все мне казалось, что и говорят они и в книгах пишут совсем будто не про то, хотя с виду и кажется, что про то. (182)

Это утверждение о «речи не про то» наводит на мысль, что Мышкин предполагает наличие у атеиста духовного потенциала. Если же это так, то он есть и у Рогожина, который жалеет о потере веры.

Герой другой истории князя, крестьянин, убивающий друга за серебряные часы, тоже, согласно его мнению, имеет веру, потому что, совершая убийство, он просит прощения у Господа. Мышкин так рассказывает об этом:

Вечером я остановился в уездной гостинице переночевать, и в ней только что одно убийство случилось, в прошлую ночь, так что все об этом говорили, когда я приехал. Два крестьянина, и в летах, не пьяные, и знавшие уже давно друг друга, приятели, напились чаю и хотели вместе, в одной каморке, ложиться спать. Но один у другого поглядел, в последние два дня часы, серебряные, на бисерном желтом шнурке, которых, видно, не знал у него прежде. Этот человек был не вор, был даже честный и, по крестьянскому быту, совсем не бедный. Но ему до того понравились эти часы и до того соблазнили его, что он наконец не выдержал, взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему острожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: «Господи, прости ради Христа!» – зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы. (183)

Эта история безусловно говорит о «широте» русской души, но одновременно и о ее пустоте. Становится ясным, что в отрыве от истины, от духовных основ бытия человек, полагающийся только на свою душу, превращается в раба своих инстинктов. Это озверение человека ясно и из текста романа: и тогда, когда описывается приближающийся к своей жертве убийца, и когда жертва сравнивается с бараном. Неоднозначность же объясняется тем, что убийца молится Богу тоже от чистого сердца, подобно тому, как он от чистого сердца хочет обладать часами. Такое замкнутое в самом себе, исключаящее истину, духовность, объяснение искренности исключает проблему греховности и невольно позволяет субъекту, подчиняющемуся внушению неконтролируемых порывов, исповедовать принцип вседозволенности. Именно поэтому с крестьянина снимается ответственность за совершенное убийство, князь именно поэтому его не судит. Лишенный широкого духовного горизонта, князь Мышкин и стоящий за ним, погружающийся в жизнь, Достоевский предлагают строить жизнь на чистой душевности субъекта потому, что им кажется недейственной ее духовная основа. Огромное здание Западной цивилизации представляется им построенным на песке. Рогожин считает примеры, приведенные князем, абсурдными. В конечном счете он не признает, что крестьянин, несмотря на то, что он молится Богу, обладает каким-то действенным духовным запасом. Конечно, и писатель знает о том, что встречающееся в жизни поклонение кумирам не имеет отношения к истине, но, считая неприемлемым отсутствие истины в жизни, мучая себя и прячась за Мышкина, он продолжает приводить примеры наличия веры и ее действенности. Не обращая внимания на возражения Рогожина, Мышкин – и желающий во что бы то ни стало видеть действенность веры в жизни писатель – рассказывают историю пьяного солдата, обманувшего его с оловянным крестом, которого от осуждения спасает лишь предположение о том, что он, быть может, муж простой крестьянской женщины, верящей по мнению князя так, как надо, просто и естественно.

Через час, возвращаясь в гостиницу, наткнулся на бабу с грудным ребенком. Баба еще молодая, ребенку недель шесть будет. Ребенок ей и улыбается, по наблюдению ее, в первый раз от своего рождения. Смотрю, она так набожно-набожно вдруг перекрестилась. Что ты, говорю, молодка? (Я ведь тогда все расспрашивал.) А, вот, говорит, точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку приметит, такая же точно бывает и у бога радость всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник перед ним от всего сердца на молитву становится. Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о боге как о нашем родном отце и о радости бога на человека, как отца на свое родное дитя, – главнейшая мысль Христова! Простая баба! Правда, мать [...] и, кто знает, может, эта баба женой тому же солдату была. (183–184)

В вере этой крестьянки воплощается идея человека только как праха и томления плоти. С Мышкиным мы восхищаемся тем, как душа ее поднимается к Господу, как она, принимая жизнь, видит свою греховность, как взглянув на своего ребенка, переживает элементарную сопричастность со всем живущим и, не желая ее потерять, но не находя источник радости в самой себе, считает это даром провидения и молится Богу. Конечно, в данном случае не может быть и речи о поклонении кумирам, однако все выглядит так, будто мать делает вывод о существовании Бога, исходя из улыбки младенца, и будто от ее молитвы зависит радость божья. На самом же деле речь идет о том, что мать интуитивно ощущает через своего ребенка общую радость – свою и Божью – обращения грешной души. Однако она не осознает опыт пребывания человечества в Боге, Бога она помещает на небо и ощущает лишь свою греховность по сравнению с ним. В то же время с помощью молитвы она может приобщиться к божественному источнику человечности, молитва обеспечивает ей приобщение к Богу.

Хотя вера этой крестьянки сама по себе не вызывает критики, все же нельзя не заметить, что исходя из такой веры, которая имеет гражданский характер, невозможно достичь человеческой целостности. Когда Мышкин – инспирированный русской ортодоксальной традицией – хочет, опираясь на веру этой крестьянки, осветить божественный опыт евангелия, становится ощутимой узость его духовного кругозора, его гражданская позиция: ведь в его интерпретациях исчезает аристократическая вера, страдает то парадоксальное восприятие человека, согласно которому человек и прах и томление плоти, и одновременно тот, кто создан по образу и подобию Божию. Мышкин видит в Боге только заботливого отца, и поскольку он абсолютизирует такую веру, появляется реальная угроза имманентного восприятия Бога. Князь не замечает, что подлинную радость творец находит в Христе, в своем единственном сыне, т. е. в том, кто ему сопричастен, в человеке, воплощающем истину (и только в нем, ведь тот человек, в ком не воплощается человечность, для Бога неприемлем).

В конце своего монолога, когда князь снова восхищается верой матери-крестьянки, он не замечает, что гражданская вера, будучи единственной, может легко утратить свой гражданский характер, о чем свидетельствуют истории об уийце-крестьянине или о пьяном, продающем свой крест.

СОФИЯ – СУДЬБА ОДНОЙ СОЛОВЬЕВСКОЙ РУКОПИСИ

Золтан Фаркаш

(Farkas Zoltán, Szeged)

(Не)напечатанная рукопись

В 2000-м году начали снова издавать полное собрание сочинений и писем Владимира Сергеевича Соловьева под редакцией Института Философии Российской Академии Наук. Это издание полностью отличается от прежнего, изданного сразу же после смерти философа усилиями его брата М. С. Соловьева, поскольку содержит в себе критическое изучение всех выявленных до настоящего времени источников текста – печатных и рукописных (в том числе черновых архивных материалов). В XX-м веке появились десятки теоретических статей, и кроме этого были опубликованы разнообразные документы, касающиеся творческой деятельности и биографии Владимира Соловьева, которые способствовали тому, чтобы приступить к выпуску полного собрания сочинений философа. Эта задача была сложной и потому, что в Советской России в самом деле не существовало опыта полного издания философских сочинений, но в течение последних двух десятилетий все-таки формировалась некая издательская традиция. В академических изданиях общепринято каждый том начинать с уже опубликованных работ и лишь в конце помещать незавершенное. Но редакторы названного собрания сочинений издали тексты по хронологическому принципу, следовательно трактат, анализируемый нами расположен уже во втором томе. *La Sophia* опубликована на русском языке наряду с его оригинальным французским текстом и пространными комментариями издателей, с помощью которых с фактографической основательностью освещаются жизненные обстоятельства Вл. Соловьева и творческая история создания этого трактата. Во втором томе расположены и планы, черновики, отрывки из документов и писем самого философа, большинство которых никогда не публиковалось.

Вл. Соловьев сам никогда не опубликовал это незавершенное сочинение, которое в строгом смысле нельзя назвать единым текстом, поэтому некоторые исследователи считали, что с нравственной точки зрения нельзя издавать это сочинение Соловьева. В этой статье нам хочется показать, как оформлялся этот значительный трактат, вокруг публикации которого возникла дискуссия.

Как оформлялась *La Sophia*?

В декабре 1874 г. после удачной защиты магистерской диссертации на заседании Совета Историко-филологического факультета, Соловьев был

назначен приват-доцентом и занял кафедру своего бывшего профессора П. Д. Юркевича. Тем самым открывался широкий путь к академической карьере и к более углубленным научным занятиям. В силу этого назначения Соловьев получил право на научную командировку за границу, таким образом он был направлен Московским университетом в Англию для изучения памятников индийской, гностической и средневековой (именно мистической) философии,¹ после которой он намеревался написать докторскую диссертацию. «Диссертацию решил писать о гнозисе: эта задача вполне соответствует роду моих способностей, и при значительных размерах [...] исполнение ее может иметь научное значение...»² И как известно, в Лондоне в Британском музее уже второй раз появилась перед Соловьевым таинственная подруга:

*Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова, —
Одно ее лицо, — оно одно.*³

Это было настолько сильное впечатление, что философ начал снова посещать спиритические сеансы, которые не оправдали его ожиданий. В конце декабря Соловьев неожиданно уехал из Лондона, и об этом в своем письме он лаконично сообщает своей матери: «Зима еще не начиналась, но я уже успел основательно простудиться. К счастью, мои занятия требуют отправиться на несколько месяцев в Египет, куда я уезжаю послезавтра.»⁴ Он ездил через Париж, Парму, Бриндизи, и утром 11 ноября 1875 г. прибыл в Александрию. В Египте Соловьев познакомился достопримечательностями древних времен («влезал на пирамиду Хеопса, спускался в Ниле, видел настоящую сфинксу»), и намеревался «выучиться арабскому языку» и «ждать заветного свидания».⁵ В конце ноября Соловьев решил поехать в Фиваиду, чтобы в течение нескольких недель изучать оригинальные гностические тексты и проверять мистические экстазы фивайдских аскетов. Он хотел разыскать какое-то племя, в котором сохранились религиозно-мистические учения Каббалы, масонские предания (происходящие от Соломона).

Однако путешествие в Фиваиду оказалось не совсем удачным, потому что «отойдя верст двадцать от Каира, я чуть не был убит бедуинами, которые ночью приняли меня за черта (так как мыслитель отправился в пустыню в костюме и с высоким цилиндром на голове⁶), должен был ночевать на

¹ С. М. Лукьянов. *О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы*. Пг., 1916; М., 1990. т. 3. 64–65.

² Вл. С. Соловьев. *Полное собрание сочинений и писем*. М., 2000. т. 2. 315.

³ Вл. С. Соловьев. *Три свидания* // «Неподвижно лишь солнце любви...». М., 1990. 120.

⁴ *Письма Вл. С. Соловьева*. СПб., 1909. т. 2. 13.

⁵ Там же. 17.

⁶ В. Л. Величко. *Владимир Соловьев. Жизнь и творения* // Вл. Соловьев. *Pro et contra*. I. СПб., 2000. 245.

голой земле etc., вследствие чего вернулся назад».⁷ Но из сказанного совсем не следует, что вышеупомянутое неприятное приключение закончилось безрезультатно, ведь во время путешествия произошло «третье свидание» мыслителя с вечной подругой:

Вся в лазури сегодня явилась
 Предо мною царица моя, –
 Сердце сладким восторгом забилося,
 И в лучах восходящего дня
 Тихим светом душа засветилась,
 А вдали, дорогая, дымилось
 Злое пламя земного огня.

(Конец ноября 1875, Каир⁸)

В Каире Соловьев начал писать одно сочинение в форме «канто-гегелевских трихотомий»,⁹ на французском языке под названием *Principes de la religion universelle*. В письме к матери (4 марта 1876 г.) Соловьев пишет о том, что он из-за нужды уезжает в Италию, где поселится на один месяц, чтобы дописать «некоторое произведение мистико-теософо-философо-теурго-политического содержания и диалогической формы».¹⁰ В итальянском городке Сорренто Соловьев не мог завершить свой трактат вследствие одного несчастного случая – возвращаясь с Везувия, он упал с лошади и получил рану на колене и «разбил» обе руки. В мае 1876 г. философ покинул Италию, приехал в Париж, где он хотел издать свое сочинение, но издание не состоялось. Возникает вопрос, почему Соловьев не окончил во Франции или в России свое произведение, ведь в мае 1875 г. он еще сообщал отцу: «Что касается до моего сочинения, то необходимо его издать, так как оно будет основой всех моих дальнейших занятий, и я ничего не могу делать, не ссылаясь на него.»¹¹ Причины незавершенности трактата коренятся в том, что с одной стороны он был недоволен выводами своих трактатов (в том числе из-за определенного влияния гностицизма на его теологические воззрения), а с другой стороны, в том, что это произведение вызвало некоторые возражения со стороны отца, потому что знаменитый историк думал, что *La Sophia* «способна скомпрометировать дальнейшее положение сына в России».¹² В этом отец был конечно прав, ведь если бы работа юного философа была опубликована, то следовательно разразился бы скандал из-за «конфессиональной смелости» философа, а также из-за его проекта создать новую вселенскую религию.

⁷ Письма Вл. С. Соловьева. 227.

⁸ Вл. С. Соловьев. «Вся в лазури сегодня явилась» // «Неподвижно лишь солнце любви...». М., 1990. 23.

⁹ Письма Вл. С. Соловьева. 227.

¹⁰ Там же. 23.

¹¹ Там же. 28.

¹² С. М. Лукьянов. О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы. Пг., 1916. т. 3; М., 1990. 341.

Поскольку Соловьев не был удовлетворен восстановить почти годичной работы в Лондоне, Каире и Сорренто, после заграничной командировки он решил приступить к подготовке и защите своей докторской диссертации.¹³ С целью подготовки юный мыслитель в осеннем семестре 1876–1877 учебного года преподавал логику (точнее диалектику) и по официальному отчету факультета готовился к печатанию первой части сочинения *Положительная логика (Начала теософской науки)*, но это произведение никогда не вышло в свет. Его лекции по логике тоже не стали удачей: «Чтения не отличались ясностью, не были достаточно понятны неподготовленным слушателям и поэтому были скучны.»¹⁴ Но на наш взгляд неудача состояла не в том, что Соловьев не подготовился в достаточной мере к своим лекциям, а в том, что в это время только еще оформлялись его оригинальные взгляды на гносеологию и логику. На основе этих материалов и строилось в следующие годы его незавершенное сочинение *Философские начала цельного знания*. Мысли из трактата *София* однако часто использовались Соловьевым и в других последующих философских и поэтических произведениях.

La Sophia – София

Текст анализируемого сочинения Соловьева под названием *La Sophia* после смерти философа перешел к брату Михаилу, а потом к племяннику мыслителя С. М. Соловьеву, который первым написал о названном произведении философа в своем знаменитой биографической книге под названием *Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция*. Сама *La Sophia* появилась впервые только в 1978 г. на французском языке,¹⁵ а на русском была опубликована в 1992–1997 гг. в журнале *Логос*, в переводе А. П. Козырева.

София состоит из четырех, связанных между собой трактатов, написанных в форме диалогов и монологов. Но по мнению составителей второго тома *Полного собрания сочинений и писем*, «публикуемый черновик должен рассматриваться как четыре отрывка, близких по времени написания и тематически, но представляющих собой не единый текст, а несколько последовательных попыток Соловьева изложить собственную метафизику, „вселенское учение“».¹⁶ На наш взгляд, можно полностью согласиться с этой точкой зрения, ведь об этом свидетельствует и структура данного произведения.

¹³ «Сочинения своего по-французски не издал по разным причинам, но распространив его значительно и снабдив надлежащим количеством греческих, латинских и немецких цитат, издал его по-русски в качестве докторской диссертации, ибо писать с этой целью какое-нибудь специальное сочинение не имею ни способности, ни желания.» // *Письма Вл. С. Соловьева*. 233.

¹⁴ С. М. Лукьянов. 38.

¹⁵ V. Soloviev. *La Sophia et les autres écrits français* / F. Rouleau (Ed.). Lausanne, 1978.

¹⁶ Вл. С. Соловьев. 324.

В сочинении расположены два монолога под заглавием *Начала теории всеединства*, и три диалога (между философом и Софией) под названием *Первая триада. Первые начала, Космический и исторический процесс, Мораль и политика*. В общем и диалоги постепенно переходят к философскому повествованию монологического характера (и наконец, мыслитель даже имитирует стиль чистой философской диссертации). Диалогические части как бы повторяют содержание второго монологического трактата. Содержание же первого монолога является своеобразным введением ко второму диалогу, в котором Соловьев излагает смысл мирового процесса. Следовательно составителям нелегко было найти подходящий порядок монологов и диалогов этого незаконченного сочинения.

По мнению А. Ф. Лосева Соловьев еще в Лондоне (перед отъездом в Египет) формулировал философскую программу своей работы:

Гл. 1 – о трех типах философии вообще.

Гл. 2 – метафизический характер человека и общая возможность метафизики.

Гл. 3 – о положительной метафизике в частности. Ее формальные принципы. Ее отношение к двум другим типам философии, к религии, положительной науке, к художеству и к жизни.

Изложение начал.

Гл. 4 – антропологические основы положительной метафизики.

Гл. 5 – теологические начала.

Гл. 6 – космогонические и сотериологические начала.

Гл. 7 – эсхатологические начала.¹⁷

Составители первого издания *Софии* же предлагали следующий порядок: «сначала были написаны монологические фрагменты [...] а затем диалоги». Это значит, что они были согласны с предварительной программой Соловьева – философ сначала писал о метафизической потребности человека и о метафизическом познании, после этого занимался абсолютными началами, космическими и историческими процессами, и только в конце трактата обращал внимание на мораль и политику. Этот вывод подтверждается и тем, что в монологах «София стоит в ряду других теологических начал...», а в диалогах уже подчеркивается «личностный, живой, мистический характер»¹⁸ *Софии*. О справедливости этой гипотезы свидетельствует и логика развития мысли в следующей крупной работе мыслителя, в *Философских началах цельного знания*. В *Философских началах* встречаются как фрагменты из *Софии* (например, о возможности метафизического познания), так и термины,

¹⁷ А. Ф. Лосев. *Владимир Соловьев и его время*. М., 1990. 210.

¹⁸ Вл. С. Соловьев. 2000. 326.

использованные в монологах (например, абсолютное первоначало, материя как чистая потенция бытия).

В рамках этого небольшого сообщения нам хотелось проследить «внешнюю историю» текста и обратить внимание на структуру *Софии*, и тем самым указать на значение ее в формировании мысли русского философа. По сути дела Соловьев в этом незавершенном произведении намечает все основные темы своего последующего творчества (Абсолютное как сущее-всеединное, разница между сущим и бытием, тройственность Абсолюта, смысл любви, философский и антропоцентрический план философии всеединства, эсхатология мира). На основе этой оригинальной концепции А. Ф. Лосев охарактеризовал этот трактат как «жуткий философско-мистический набросок», который «был у него [...] конкретным и интимно-сердечным выражением его центрального учения о всеединстве...»¹⁹

¹⁹ А. Ф. Лосев. 260.

ТАТЬЯНА БЕЗ ОНЕГИНА.
ЖЕНСКИЙ ПРИНЦИП В АПОКАЛИПТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ
(По повести Алексея Ремизова *Часы*)

Каталин Сёке

(Szöke Katalin, Szeged)

Образ пушкинской Татьяны в русской литературе и культуре, особенно на рубеже XIX и XX веков, проходит через ряд метаморфоз. Как известно, одной из центральных категорий философии Владимира Соловьева является Святая София, Божественная Мудрость, содержащая в себе одновременно и Душу мира, и женский принцип, восходящий не только к Вечной Женственности Гете (*Das ewig Weibliche*), но и к пушкинской Татьяне, именно к тому женскому началу, которое воздвиг на пьедестал Достоевский как «тип положительной красоты» как «апофеозу русской женщины»¹ в своей знаменитой пушкинской речи. В первом сборнике стихотворений Александра Блока *Стихи о Прекрасной Даме* соловьевская София-Душа Мира предчувствуется в мистически-страстной символике любви к земной женщине, сущность которой непостижима, ее «неземные черты» можно узреть только в минуты вдохновения и экстаза. Выражаясь символически, «положительная красота» пушкинской Татьяны пребывает на таких высотах, на которых она недостижима для земного мужчины. У Прекрасной Дамы не может быть земного друга, но только – рыцарь, невозможно также себе представить, чтобы она любила безнадежной любовью, как Татьяна Онегина, недостойного мужчину, поверхностного человека, который из-за своего байроновского *spleen*'а не способен по-настоящему любить. Но вопреки всему Онегин представляет собой мужское начало, и поэтому он так нужен Татьяне, ведь только в любви к нему могут проявиться те положительные качества, благодаря которым женщина совершенствуется как личность.

В творчестве Алексея Ремизова, хотя писатель всю жизнь был близок к символистам, переосмысляются и трансформируются почти все принципы символистского мироощущения и почти все приемы символистской поэтики; также подвергается значительному изменению традиция русского реализма. Своеобразную, отличающуюся от символистской доктрины трактовку любви, можно обнаружить уже в ранний период творчества Ремизова, в повести *Часы*, написанной в 1904 году в Киеве. Повесть посвящается *Борису С.*, который не кто иной, как Борис Савинков (1879–1925), известный

¹ Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30 т.* т. 26. Л., 1984. Дневник писателя 1877, 1880. Пушкин (очерк). 140.

революционер-террорист, поэт и писатель, публиковавший свои декадентские произведения под псевдонимом В. Ропшин. Савинков был образованным, светским человеком, «душой общества», интересным мужчиной, и в то же время руководителем Боевой организации партии эсеров, организовавшей несколько покушений на известных политиков царской России. Ремизов познакомился с ним в ссылке в Вологде, куда он попал из-за участия в студенческих демонстрациях и волнениях. Здесь он встретил и свою будущую жену, Серафиму Павловну Довгелло, которая также состояла в членах эсеровской партии. В 1903 году, когда ссылка писателя вот-вот должна была закончиться, он поссорился с Савинковым из-за того, что тот не хотел принимать решения Серафимы Павловны выйти из Боевой организации. Этот случай послужил одним из «психологических импульсов» для написания повести, как об этом позже признался сам писатель. После ссылки Ремизов и Савинков помирились, и Ремизов помогал ему в писательском деле. В 1925 году, когда чекисты заманили Савинкова в ловушку и вернули в Советский Союз, он в тюрьме по официальной версии «покончил собой». Ремизов, будучи уже в эмиграции, написал некролог, полный искренних чувств, попрощавшись с ним, как с одним из самых близких своих друзей.

Повесть Ремизова *Часы* имеет апокалиптический сюжет, пронизанный библейской символикой, народными религиозными представлениями о Страшном Суде и аллюзиями из произведений русской литературы XIX века (особенно из романов Достоевского), предвещающих приближение конца. В повести развиваются две параллельные сюжетные линии. Первая – история бессмысленного бунта носатого мальчика, сына владельца часового магазина Кости Ключкова. Костя до крайности огорчен из-за своей уродливой внешности, и нарочно вытворяет безобразия, чтобы возмутить окружающих людей, вызвать их насмешку, возбудить в них злые инстинкты. Между тем, комментарии рассказчика в значительной мере преувеличивают злое начало в мальчике, и в ходе повествования его фигура постепенно превращается в беса или демона гофмановского типа. В первой главе его образ приобретает атрибуты бесовского лишь на уровне бытовой демонологии: *несносная пиявка, гадкая пиявка, ворона, дурак, идиот*. А в дальнейшем костино уродство все более окрашивается символикой безличного зла: на месте сердца у него лед, он бесконечно гордый, он демонически хохочет, *он ходил не так как другие, а как-то боком, он смеялся не так, как другие, а как-то срыву, он все не так делал, не по-людски*.² Его бунт исходит из страха смерти, поэтому он ищет ответа на вопрос «зачем он живет?». Наконец, Костя приходит к выводу, если остановить часы на башне (а его задача – каждый день их заводить), *Времени больше не будет* (Откр. 10:6), он будет обладать беско-

² А. Ремизов. *Часы* // Неумный бубен. Кишинев, 1988. 288.

нечной властью, поскольку тогда осуществится вечность. В этом абсурдном бунте Кости не трудно обнаружить, с одной стороны трансформацию модных в то время в России ницшеанских общих мест, а с другой – пародирование русских апокалиптических представлений, бытующих в народной религиозной субкультуре. Вместе с тем Ремизов здесь перефразирует и Достоевского. В романе *Идиот* князь Мышкин в разговоре с Рогожиным размышляет над тем, что существуют такие минуты, за которые человек готов отдать всю свою жизнь, когда он чувствует, что *времени больше не будет*. В *Бесах* почти дословно приводится дилемма часов и вечности в разговоре Ставрогина с Кирилловым. Кириллов утверждает, что *Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг остановится и будет вечно...*³ Потом Кириллов, отвечая на вопрос Ставрогина, говорит о том, что он, наверное, нашел эту счастливую минуту, ее почувствовал *в среду ночью, когда часы остановил и было тридцать минут седьмого*. Герой Достоевского нечаянно доходит до объективизации не только времени, но и себя самого, своих желаний.

В повести *Часы* Костя Клочков сначала ставит часы на час вперед, но в результате ничего в сущности не меняется, бывшее до этого хаотическим существование маленького городка продолжается и дальше. И в конце повести, когда Костя окончательно останавливает часы, также не происходит изменений в жизни городка, а его безумие доходит до конца: в бредовых видениях его гонит бес с большим носом (двойник по внешности), в масленичной суматохе он становится каруселью, символизируя бессмысленное кружение в земном существовании. В последней сцене *Часов* появляется таинственный «Кто-то» – как противовес пародийному началу, «носатому бесу», который смотрит с башни вниз со страшным хохотом на «обманутый город». В своих «стальных когтях» он держит все, замечая Бога, который только издали созерцает земную суету. Этот «Кто-то» – экспрессивный символ безличного Зла, предвещающий апокалиптические катаклизмы. В этом образе просвечивают контуры богомильских, дуалистических представлений о Боге и Сатане, столь близких Ремизову. Но, по всей вероятности в фигуре таинственного «Кто-то» отражается также влияние прозы и драматургии Леонида Андреева: одним из действующих лиц-символов пьесы Андреева *Жизнь человека* является «Некто в сером», обладающий подобной функцией и выступающий предвестником конца.

Вторая линия повести реализует апокалиптическую символику через личные отношения героев, через жизненные перипетии и мучительные противоречия любви. Здесь пародийное начало ослаблено, поскольку речь идет о трагедии двух человека, сопровождающейся сопереживанием и сочувстви-

³ Ф. М. Достоевский. *Бесы* // Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30 т.* М., 1957. т. 7. 250–251.

ем со стороны рассказчика. Наблюдается также резкая перемена в использовании аллюзий и скрытой цитации. В описании связи Христины и Нелидова Ремизов воспроизводит память о литературном каноне изображения «лишнего человека». Женская фигура здесь как и в русском классическом романе олицетворяет вечные ценности покорной любви и смирения (память о пушкинской Татьяне). Но в то же время философскую трактовку любви и женского принципа в *Часах* обрамляют элементы символистского жизнетворчества, включая переосмысление символистами и мыслителями начала века женского принципа. Взаимоотношения Христины и Нелидова в повести овеяны предчувствием конца не только в универсальном, но и в личном плане. Христина является женой Сергея, брата Кости, бежавшего от банкротства и покинувшего Христину, оставившего ее в беспомощном положении. Нелидов, друг Сергея, как бы случайно очутился после этих событий в городке. Христина, узнав о его приезде, надеется на его помощь. Нелидов в настоящем является потомком «лишних людей», от жизни он уже ничего не ожидает; но в противоположность лишним людям он много страдал, а в своем прошлом и искренне верил. В молодости он верил в общественную (революционную) утопию, которую воспринимал как религию, и в которой потом горько разочаровался:

Он верил со всею своей горячностью своего счастливого сердца в какую-то новую жизнь, которую можно создать на земле, он верил, что можно низвести небо на землю и вернуть людям какой-то потерянный рай. И построил себе несокрушимый храм человеческого спасения и стал обладателем бесценных сокровищ – всяких средств человеческого спасения.

Но скоро несокрушимый его храм рухнул, как карточный домик. От сокровищ остался один прах. Кто-то его обманул. Он кого-то обманул. А потом и сам перед собою лукавил. Так и кончилась счастливая пора.⁴

Итак, Нелидов разочаровывается в своей социально-христианской утопии, в результате чего он начинает верить лишь своему сердцу. Его университетского товарища Федорова приговорили к смертной казни; вероятно, он участвовал в террористическом акте, хотя в тексте нет конкретных указаний на это. (Принимая во внимание эти моменты, посвящение повести Савинкову нельзя считать просто дружеским жестом.) После этого события Нелидов не может избавиться от мысли о смерти, от чувства бессмысленности бытия. В конечном итоге он разочаровывается и в своем сердце: в качестве последнего эксперимента он строит себе несокрушимый храм любви, но его невеста умирает. После этого совершенно опустошенный он без всякой цели стремится сохранить свою жизнь. Он осознает распад своей личности и называет себя *нелидовым* с маленькой буквы. Кажется, что встреча с Христиной, ее беспомощность заново будят в нем любовь и жалость. Он как

⁴ А. Ремизов. 237.

бы чувствует себя причастным к призыву Христа из Евангелия от Иоанна «Любите!» (Ин. 15:12–13), которое является одним из центральных лейтмотивов повести: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 12:28). Однако, Нелидов уже так много страдал, что не в состоянии еще раз поверить в благодатную силу любви. Он признается в любви Христине так, что раскрывает перед женщиной страшную парадоксальность любви:

Если полюбишь, а тебя не полюбят, ты погибнешь. А полюбить, значит, захочет другого целиком всего, до последних уголков захочет сделать другого своим, а другой-то остается все же сам по себе, отдельно от тебя и видит, и слышит, и думает [...] Любить и не хотеть так овладеть любимым человеком – невозможно. А овладеть так человеком и уничтожить его, одно и то же.⁵

В повести *Часы* эта мысль является, пожалуй, самой оригинальной. Постановкой вопроса об экзистенциальном парадоксе любви Ремизов опережает парадоксальную этику французских экзистенциалистов. «Лишний человек» начала XX века, пройдя школу разных социальных и революционных движений, направленных на достижение земного рая, разочаровывается и уже не в состоянии вернуться к тому принципу личности, который предполагается религиозным сознанием. Вопреки внутреннему кризису, в нем все же остается разрушительный для личности максимализм и волонтаризм, которые не дают покоя душе. Выдвигая проблематику экзистенциального парадокса любви, Ремизов отдаляется от мистического дуалистического ее понимания (непримиримое противоречие между небесной и земной любовью), представленного в творчестве младших символистов. В конце повести Нелидов кончает жизнь самоубийством: не способный вынести на своих слабых (мужских) плечах бремени существования, он бросается под поезд.

Имя Христины можно соотнести с именем Спасителя; в повести ее образ окружен символикой креста, спасения, милосердия. После самоубийства Нелидова эта символика доходит до апогея: *Христина, снятая с креста*. Казалось бы, что в свете этой символики всю ее жизнь можно воспринять как «хождение по мукам». Но бессмысленность ее существования в маленьком городке противоречит этому выводу. Правда, она много страдает, но при этом не очищается страданием. После ухода мужа она содержит семью, ухаживает за своим ребенком и больным стариком, пытается укротить Костю и руководить часовым магазином после банкротства. Единственной опорой, *средством спасения* явился бы для нее Нелидов, но поддерживать другого человека из-за известных причин он не может, его жизнь выбилась из колеи. Поэтому в судьбе Христины ничего не решается, возвратившись после самоубийства Нелидова в дом Клочковых, она сидит за хо-

⁵ Там же. 270.

лодным самоваром на своем обычном месте; И какая-то упорно-гнетущая мысль стягивала ее лоб в глубокую, старушечью морщину.⁶

В других произведениях Ремизова женские фигуры также одиноки, их участь символизирует не только личное страдание, а «страды мира», универсальное унижение и оскорбление человеком человека. В самом известном произведении писателя, в повести *Крестовые сестры*, через символику женских фигур уже прямо демонстрируется женский принцип как национально-религиозное начало – *женственная душа России, изнасилованная извне* (Николай Бердяев). В символической ткани повести Ремизова русская женщина – «апофеоза страдания», и ее «положительная красота» также раскрывается в привязанности к народной традиции, как и в случае с пушкинской Татьяной. Но эта ее привязанность уже не связана с твердой моральной основой, которая могла бы стать ориентиром для нее в отчужденном мире, проглотившем ее женственность. В повести *Часы* образу страдающей Христины контрапунктируют также мотивы русских духовных стихов, которые служат, однако, скорее целям достижения высокой степени орнаментализма, чем изображению погруженности героини в мир народной обрядности.

В русской литературе модернизма Татьяна, кроме всего прочего, потому не может найти своего Онегина, что ее женственность, связанная с разными символами и мифологемами становится все более отвлеченной. В повести Ремизова *Часы* в символике женского принципа еще можно обнаружить память о прототипе, и этим отблеском чистоты, восхищения, простоты и верности пушкинской Татьяны, высвечивающим одну из сюжетных линий, в значительной мере смягчается тяжелая атмосфера этого апокалиптического произведения.

⁶ Там же. 286.

О МОДЕРНИСТСКИХ ЧЕРТАХ ТВОРЧЕСТВА И. А. БУНИНА

Философия жизни. Философия любви

Юдит Катона

(Katona Judit, Szeged)

Принадлежность писателя к культурной парадигме модернизма больше всего выражает та система воззрений, которая создается на основе его художественного мироощущения, внушенного эпохой. В своем творчестве Бунин строит своеобразную систему художественной философии. В этой системе имеются аналогичные черты с направлением философского мышления, возникшим во второй половине XIX века и ставшим одним из определяющих философских течений в начале XX века, с «философией жизни» как проявлением современного иррационализма. На основе исследования характера этой философии можно утверждать, что Бунин безусловно принадлежит к направлению модернизма. Основная тематическая направленность его исканий имеет персоналистический характер – его занимает судьба личности, оказавшейся на рубеже XIX–XX веков на периферии духовной жизни. Уже с самого начала творческого пути писателя наблюдается резкое разделение мира на сферу авторского «Я» и на сферу героев, сферу внешнего мира. Бунин пишет как бы две книги – роман о своей внутренней жизни и роман о внешнем мире.¹

В лирико-философском этюде *Ночь* (1911–1925) он разделяет человечество на два класса.² Это деление проявляется и на уровне сугубо художественном, а в первый раз воплощается в художественной системе рассказа *Сны Чанга* (1916). Именно через образ мудрого животного Чанга восстанавливается потерянная связь человека с бесконечным космическим всеединством. Поэтому его образ являет собой как бы alterego своего хозяина – капитана, человека «определенного момента, житейского строительства».

В ранний период творчества художественная философия Бунина разбивается главным образом в тех произведениях, которые носят лирико-субъективный характер, т. е. в тех произведениях, которые входят в состав т. н. «внутреннего романа». В лирическом этюде *Перевал* (1892–1898) субъективно окрашенный идеализм лирического героя сочетается с устремленностью, характерной для неоромантизма. Он одинок во всем чуждом ему мире, не поддерживающем его индивидуальные стремления утвердиться как личность.

¹ См. подробнее: Ю. Катона. *Иван Бунин – автор единого художественного текста, запечатленного в «двух книгах»* // „Studia Slavica Hung.” 44. (1999) 105–121.

² И. А. Бунин. *Собрание сочинений в 9 т.* М., 1966. т. 5. 306.

На это обстоятельство он реагирует уходом из этого мира и на безразличие мира отвечает идеализацией тех ценностей, носителем которых является он сам, и противопоставляет эти ценности пошлости окружающего мира. Эту раннюю неоромантическую установку сам автор будет критиковать на более позднем этапе своего творчества. Однако уже в этот ранний период четко проявляется существенное различие между художественной установкой Бунина и основными характерными чертами романтизма: Бунин несмотря на трагизм своего художественного мировоззрения все же принимает мир, а не отвергает его, как настоящие романтики.

В 10-е годы XX века наблюдается расширение духовной перспективы творчества Бунина под влиянием восточных философий – буддизма, таоизма и ислама. В 1911 году появляются первые наброски *Книги моей жизни*, которые уже содержат в себе зачатки позднейшей целостной системы художественной философии автора. Рассказ *Сны Чанга* является тем поворотным моментом в его творческом развитии, где уже оформляются окончательные художественные и философские взгляды автора о мире. Образ Чанга, представляющий собой переход между человеческим существом и существом животного мира, олицетворяет приближение души единичного существа к мировой душе, к объединению этой души с мирозданием. Мудрая собака всем своим существом становится причастным к существу своего хозяина, а также ко всем явлениям окружающего мира. Капитан воплощает в себе «западную» установку, характерную для индивидуализма, которая исходит из неоромантических представлений о замкнутости мира, в центре которого стоит личность. По словам Е. Фромма, эти представления характеризует установка на «иметь», а не на «быть».³ В конце рассказа эти две противоположные точки зрения сближаются, что проявляется в постепенном обезличивании капитана и приобретении Чангом некоторой личностной сущности – он начинает, например, мыслить, вспоминать по-человечески. В этом синтезе двух противоположных взглядов Бунин видит единственный выход для современного индивида из кризиса личности на рубеже XIX–XX веков.

На такую направленность художественных воззрений автора указывает и лирико-философский монолог *Ночь*. В этом произведении, входящем в состав «внутренней книги», преподносится новая концепция личности в понимании Бунина. Личность не замыкается в своей собственной сфере, а наоборот, освобождаясь от рамок своей индивидуальности, растворяется в космическом пространстве. Это – как бы это парадоксально ни звучало –, гарантирует для нее самосохранение от губительного влияния безличных сил. Освобождение человека от временно-пространственных измерений, согласно концепции Бунина, происходит посредством обретения способности некоторы-

³ См. Е. Fromm. *Birtokolni vagy létezni?* Бр., 1994.

ми индивидуальными существами «перевоплощаться», т. е. «переселяться» в другие плоскости времени и пространства. Авторское сознание располагает способностью перевоплощения через «чувственную память», а для некоторых из его героев такое перевоплощение обеспечивается посредством переживания экстаза любви. Поэтому главнейшими категориями художественной философии Бунина являются память и любовь. На этих основополагающих категориях Бунин строит свою концепцию жизни – философию истории и художественную антропологию.

На основе художественного исследования русского национального характера и истории Бунин в своих произведениях приходит к двум важнейшим положениям, которые лежат в основе его философии истории. С одной стороны, это положение о цикличности истории,⁴ и при этом акцент ставится на завершении некоторых исторических циклов, а с другой стороны, это положение о близости истории Запада – в том числе и истории России – и истории Востока.

Важнейшими произведениями, в которых эта концепция получает художественное воплощение, являются *Деревня* (1910), *Братья* (1914), *Соотечественник* (1916). В рассказе *Братья* бедный сингалезский рикша приравнивается к богатому колонизатору-англичанину. Оба подавлены безличной силой, «стихией» истории, и оба несчастны по-своему. В то же время герой рассказа *Соотечественник* не видит никакого различия между образом жизни и культурой России и образом жизни и культурой Востока. Интересно отметить, что в этом рассказе черты, характерные для восточного менталитета – пассивность, склонность к созерцанию, и т. д. –, получают художественную характеристику как положительные черты, в то время как на более раннем этапе творчества Бунина, в повести *Деревня* они получили художественную интерпретацию с отрицательным ценностным оттенком. Это указывает на то, что переломный момент в художественно-философских взглядах Бунина настал в середине 1910-х годов.

Проблема любви стоит в центре художественных поисков автора приблизительно с этого же периода. В основе формирования художественной философии Бунина о природе любви лежат положения, сформулированные им относительно сущности истории. Это является закономерным, ведь согласно концепции Бунина настоящая жизнь представляет собой ту лаву, из

⁴ Ср. с теориями О. Шпенглера – К. Леонтьева – Н. Бердяева: Н. Бердяев. *Новое средневековье*. Берлин, 1924; Н. Бердяев – Н. Букшнин – С. Франк: *Освальд Шпенглер и Закат Европы*. М., 1922; К. Леонтьев. *Восток, Россия и славянство*. т. 1. М., 1855. Ср. еще представления об «евразийстве»: III. *Евразийство: Исход к Востоку* // Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.

которой восстает окаменелое прошлое – магма и пепел.⁵ Поэтому тема любви и истории часто переплетаются именно в рассказах на восточные темы. Начиная с 1910-х годов тема любви преобладает над проблематикой истории и становится важным фактором в оформлении бунинской художественной антропологии, его взглядов на человека. В области исследования сущности любви как философской проблемы Бунин еще ближе подходит к решению вопроса о личности, чем в области своих историософских исканий. Его новая художественная интерпретация роли личности олицетворяет его универсальную теорию жизни, о возможности личности освободиться от отчуждения и воссоздать потерянную гармонию мира, воссоединиться с другими индивидами на разных уровнях времени и пространства.

В художественном восприятии Бунина как история, так и любовь является огромной, безличной стихийной силой, которая обрушивается на человека извне и предопределяет его дальнейшую судьбу. Но, в отличие от истории как стихийной силы, в случае вторжения стихии любви в людскую жизнь индивидуальной личности, человеку предоставляется возможность выбора: как отреагировать на эту кризисную ситуацию. Для героев, отважно смотрящих в глаза стихии любви, ее переживание может принести обогащение своей личности, как, например, для героини произведения *Солнечный удар* (1925). В отличие от предыдущего периода духовной культуры, на данном этапе культурного развития любовь уже не представляет собой глубинную душевную связь двух личностей, которой измеряется их зрелость. Поскольку в бунинском художественном мире не могут существовать личностные отношения, любовь становится исключительно эротической страстью.

С другой стороны, должно быть отмечено, что в художественном мире Бунина круговорот истории появляется и на уровне личной жизни. Поэтому автор полагает, что космические стихийные силы управляют личными судьбами также, как и судьбами народов. Когда жизнь человеческая или историческая достигает своего апогея, непременно наступает ее упадок. Любовь, как и история, способна довести индивидуальную личность до конечных пределов его существования. Поэтому для Бунина, как и для целого его поколения понятие любви неотделимо от понятия смерти. Об этом свидетельствуют такие бунинские произведения, как например, рассказы *Сын* (1916), *Легкое дыхание* (1916), *Дело корнета Елагина* (1925) и *Митина любовь* (1924). В авторской концепции Бунина сближение любви и смерти происходит потому, что обе эти стихийные начала взаимно обмениваются своими основными качественными признаками. Согласно традиционному пониманию смерти, она означает физическое уничтожение, конец человеческой

⁵ Так выражает А. Белый одну из характерных черт миропонимания на рубеже веков в России. В кн.: А. Белый. *Будущее искусство* // Символизм. М., 1910. 448–453.

жизни, а любовь – исполнение желаний, завершение определенного периода жизни. В рассказах Бунина в судьбах героев именно благодаря смерти осуществляется исполнение желаний, а благодаря любви – их уничтожение.⁶ Поэтому мы должны согласиться с метким замечанием исследовательницы творчества Бунина, Н. И. Волынской, утверждающей, что любовь больше, чем жизнь, но она не вся жизнь.⁷

В бунинской концепции любви полагаются два основных тематических момента, которые часто переплетаются. В рассказах 1910-х годов в художественной интерпретации этой темы преобладает момент исполнения судьбы героев именно через переживание любви. Интенсивное переживание чувства конца их существования внушается и испытанием закономерности вечного круговорота жизни, составляющей основную проблему размышлений Бунина об истории, например в произведениях *Легкое дыхание* и *Чаша жизни* (1913).

В 1920-е годы, во время эмиграции, художественная концепция любви, обогатившись новыми аспектами, получает особую роль в творчестве писателя. Направление развития бунинской концепции любви свидетельствует о перемене в его целостной концепции о человеке, об отходе от неоромантического миропонимания к универсальной онтологической концепции. Герои таких рассказов как *Дело корнета Елагина*, *Митина любовь*, *Солнечный удар*, *Чистый понедельник* (1944), играют более активную роль в формировании своей судьбы, чем герои произведений предыдущего творческого периода. Переживание любви неизменно представляет собой безличную страсть, но сила этой страсти уже не носит такого самоуничтожающего характера, как в рассказе *Легкое дыхание*. Любовь оказывается уже не исполнением судьбы героев, влюбленные, объединившись в этом переживании, ищут пути защиты от безличных стихийных сил, угрожающих им из космического пространства.

Как уже было отмечено, к первой группе рассказов относятся такие произведения, которые по своей поэтике жанра в существенной мере различаются, как например, рассказ *Чаша жизни* и *Легкое дыхание*. В этом последнем произведении нарушаются все классические правила поэтики жанра рассказа. Ее фабула начинается тогда, когда трагическая история прелестной гимназистки уже давно окончилась, и над ее могилой висит ее фарфоровый портрет. А рассказ *Чаша жизни*, повествующий о неосуществимости любви героини и ее трех поклонников, напоминает по своему жанровому построению «маленький роман». Однако на самом деле, в этом рассказе на-

⁶ См. напр. рассказы *Дело корнета Елагина* (1925), *Чистый понедельник* (1944), *Солнечный удар* (1925) // И. А. Бунин. т. 5. и т. 7.

⁷ Н. И. Волынская. *И. А. Бунин. «Темные аллеи» (Жанровые особенности)* // Русская литература XX в. (Дюктябрьский период). Калуга, 1970. 83–97.

блюдается лишь стилизация жанровых особенностей романа, потому что изображение переживания губительной силы несостоявшейся, трагической любви в значительной мере отличается от реалистической традиции романа. Уже в названии новеллы обозначается, что речь идет о конце перерастающей свои грани жизни. Наполненная до предела чаша жизни героини в ее юности выражается с помощью фразеологизма «выпить чашу смерти», т. е. умереть. В бунинском рассказе его несчастные герои пьют целую жизнь из чаши жизни, значит, Бунин парафразой фразеологизма передает мысль об отождествлении этих двух граней человеческого бытия. Герои его рассказа *Чаша жизни* пьют целую жизнь из горькой чаши жизни, потому что их судьба навеки связана с любовью к одной и той же девушке. Их чувство перерастает в безличную страсть, которая превращается в ненависть ко всей жизни, как к своей возлюбленной, так и к своим соперникам. Эта страсть губит своего носителя, так как не имеет возможности ни осуществления, ни высвобождения из рамок его существования. Свадьба с любимой девушкой не приносит счастия даже Селихову, потому что его любовная страсть сменяется ревностью. Всю жизнь героя отравляет мысль, что его жена любит одного из его соперников-неприятелей. Поэтому жизнь для Александры Васильевны представляет собой одни только страдания и ожидание освобождающего конца. Лето ее юношеской влюбленности изображается как зенит ее жизни, как то наиболее счастливое время, которое, по представлению Бунина, переживает по крайней мере раз за свою жизнь каждая женщина. *Саня была особенно беззаботна и без причины счастлива в то лето...*⁸ Героиня выходит замуж за одного из своих поклонников, но ее жизнь также отравлена роковой ненавистью между тремя мужчинами. Она живет неинтересной, безрадостной жизнью, потому что по законам бунинского художественного мира герои наказываются за переживаемую ими страсть, за жажду счастья и за жажду «иметь» другого.

Как было отмечено выше, тематический мотив исполнения судьбы героев появляется и в других произведениях 1910-х годов. Например, уже в 1911-м г. в хронике русского дворянства, судьбы Натальи, тети Тони, и даже судьба дедушки, который служит прообразом Хвощинского в рассказе *Грамматика любви* (1915), определяются роковой любовью-страстью, продолжающейся до смерти. В рассказе *Аглая* (1916) любовь уже мистифицируется, потому что героиня жертвует личным счастьем во имя любви к Богу. Это жертвоприношение своей любви героев в 10-х гг. ради некоторой высшей цели получает осмысление в творчестве писателя позднее, в рассказе *Чистый понедельник*. Именно здесь выясняется, что героиня жертвует своей лю-

⁸ И. А. Бунин. т. 4. 201.

бовью, чтобы исполнить свое жизненное призвание, осуществить идеал «Все-единства».⁹

Исследовательница творчества Бунина, О. Сливичкая, при характеристике творческого периода Бунина 1914–1916 гг., отмечает, что в прозе 1910-х годов еще наблюдается дуалистический взгляд на мир – двойственность закрытого мира «я» и бесконечного пространства космоса, – но соприкосновение этих миров в сознании писателя уже представляется возможным.¹⁰ Сравнивая художественные миры Бунина и Чехова, исследовательница констатирует, что Чехов строит свой мир из осколков, а Бунин изначально чувствует себя частью огромной космической целостности, Вселенной, и поэтому поэтика бунинской новеллы несет на себе отпечаток художественно-философского представления об открытой огромности мира за его пределами, так же и личность предполагает бесконечное пространство космоса за своими индивидуальными рамками. Именно это художественное предположение Бунина открывает возможность для личности его героев высвободиться из собственного замкнутого круга. Эти художественно-философские воззрения Бунина воплощаются в поэтической структуре рассказа *Легкое дыхание*, написанного в 1916-м г. В работе Сливичкой, посвященной анализу этого рассказа, указывается на расчлененность событийного ряда и на ее функцию в художественном осуществлении авторского замысла. О. Сливичкая замечает, что после развертывания перед нашими глазами ряда событий, связанных с судьбой героини, которая пылает страстным ожиданием и желанием жизни, и при первом же столкновении с ней сгорает как метеор. Ее существо распадается в мире, сущность же ее, «легкое дыхание» становится символом вечной красоты, молодости, женственности. Когда казалось бы рассказ подошел к концу, появляется совершенно неожиданно и немотивированно новый рассказ, связанный с предыдущим сюжетным ходом только тем, что его героиней становится классная дама Оли, которая в ее судьбе никакой роли не играла. Анализируя образ классной дамы, О. Сливичкая тонко замечает, что она живет не своей жизнью, а какой-то «страстной мечтой», т. е. на самом деле не живет, а Оля, напротив, на пороге жизни, не имея возможности осуществить повышенное желание жизни, бросается во враждебный, не поддерживающий ее желание хаос. Нам тоже кажется, что в образе классной дамы Бунин показывает драму погруженной в себя личности, но он говорит о счастье такого человека без иронии, бесстрастно, он констатирует это как иное решение, как принятие судьбы. Такое замечание, однако, думается, не исчерпывает смысл рассказа. Образ классной дамы может осмы-

⁹ См. об этом Ю. Катона. ч. 1.

¹⁰ См. об этом О. Сливичкая. *Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы. Бунинский сборник. «Орел»*. М., 1974. 90–101.

слыться прежде всего в контрасте со всей предыдущей частью сюжетного хода рассказа. Хотя Бунин не комментирует появление в рассказе внефабульного фрагмента, одним из самых важных моментов в обрисовке образа классной дамы является именно то, что, кажется, будто она никак не связана с предыдущей композиционной частью.

Существенной чертой этого образа является двойственность его художественной интерпретации. С одной стороны, классная дама каждое воскресенье приходит к могиле Оли Мещерской и этим как будто исполняет особую миссию, *она думает, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Этот венок, этот бугор, дубовый крест!.. – но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди.*¹¹ В памяти об Оле Мещерской склонность классной дамы к мечтаниям нашла новый предмет. До того предметом ее постоянных мечтаний был брат, когда же он погиб на мукденском поле битвы, она внушила себе, что она «идейная труженица», что это и есть ее настоящее призвание, и мечтания о чужих судьбах заменяют для нее настоящую жизнь. Несомненно, что Бунин бесстрастным, серьезным тоном художественного изложения как будто оправдывает жизнь классной дамы, однако на самом деле он углубляет контраст между действующими лицами тем, что «тайну» на первый взгляд бессмысленной смерти Оли «вручает» именно этой романтически настроенной старой деве, которая не способна ни понять, ни почувствовать сущность «легкого дыхания», а может только, как новую страстную мечту, сохранить ее. Этим художественным жестом Бунин в конечном итоге решает, какой из двух возможных точек зрения он отдает предпочтение. В соответствии со взглядами писателя, признание возможности индивидуальной личности освободиться от своей замкнутости остается неосознаемым; Бунин как бы снимает возможность «решения» проблемы, скрывающейся в образе Оли, которое заключается в том, что индивидуальная личность, растворившись в природе, может обрести вечную жизнь, бессмертие. И, таким образом, художественный взгляд Бунина в решении этой проблематики в данном рассказе остается в конечном итоге неоромантическим.

¹¹ И. А. Бунин. т. 4. 359.

«ТЕЛЕФОН БРОСАЕТСЯ НА ВСЕХ»:
МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕФОННОГО АППАРАТА В ПОЭМЕ
МАЯКОВСКОГО *ПРО ЭТО*

Анна Хан

(Han Anna, Budapest)

Тот факт, что телефонный аппарат, выступающий в первой сюжетной главе поэмы Маяковского *Про это*, именуемой *Баллада редингской тюрьмы*, как бытовой предмет комнатного интерьера и как средство коммуникации становится затем центральным смыслообразующим мотивом и одним из основных сюжетообразующих факторов, может найти свое объяснение параллельно в нескольких контекстах интерпретации.

Прежде всего в контексте лично-биографическом и социально-бытовом (курсив мой – А. Х.), ибо, как это отмечается в статье Ю. Тынянова *Промежуток* (1924), лично-биографические факты, служащие органическим компонентом поэтического «Я» Маяковского уже в 1910-е годы, в поэме *Про это* включаются в стих в своей подлинной документальности:

«Маяковский в ранней лирике ввел в стих личность не стершегося „поэта“, не расплывчатое „я“, и не традиционного „инока“ и „скандалиста“, а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары врастают в стих (*Про это*). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей, – сам Маяковский.»¹

Мемуарные книги современников и произведения самого Маяковского доказывают, что его работа над поэтическим словом проходила не в кабинетном уединении: мастерской его стиха были улицы и площади большого города, редакции издательств, дружеские беседы. Материалом «для чтения» и «для слушания» служили вывески, городские шумы, зрительные и слуховые впечатления круговорота городской жизни, осколки разговоров, которые он упорядочил в ритмизованные и рифмующие словесные ряды. Из этих первоначальных звуковых и ритмических «заготовок», возникших под живым впечатлением от визуального, слухового и словесного общения с миром, компоновал он тексты своих поэтических произведений.² Исключение составляли только его «крупные вещи», поэмы 1910-х годов *Облако в штанах*, *Флейта-позвоночник* и *Человек*, а также поэма 1923 года *Про это*. Био-

¹ Ю. Н. Тынянов. *Промежуток* (1924) // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 177.

² См. В. В. Тренин. *В мастерской стиха Маяковского*. М., 1978. 7.

графически-бытовая обстановка возникновения этих поэм была связана с добровольным заточением в кабинетную тюрьму для моральной и художественной самопроверки. Те гиперболические сюжетные образования, которые призваны опосредовать предельные состояния поэтического сознания, вынашивались в добровольном уединении и в коммуникативной изоляции.

Преемственная связь между этими поэмами, которая на мотивном и сюжетном уровне отражается в последовательной цепи автоцитат и автореминисценций, существовала и на биографическом уровне, в однотипности (типологической схожести) лично-экзистенциальной ситуации их возникновения, что подчеркивается и в статье Н. Н. Асеева 1934 года *Работа Маяковского над поэмой «Про это»*:

«Эта связь и преемственность настроений Маяковского свидетельствуют о какой-то периодической его натруженности, о моменте обострения бытовых конфликтов, объединяющих время от времени в настолько сильный напор, что он требует себе выхода в творчество.»³

В критической и мемуарной литературе многосторонне засвидетельствованы лично-бытовые условия возникновения поэмы *Про это*. Вследствие обостренных морально-бытовых и лично-эмоциональных конфликтов Маяковский и Л. Ю. Брик по инициативе последней условились о соблюдении двухмесячной разлуки (с 28 декабря 1922 г. по 28 февраля 1923 г.), «коммуникативного молчания», они наложили на себя запрет живого общения между собой.⁴ Маяковский во время этой разлуки жил в добровольном заточении (заключении) в комнате на Лубянском проезде.

«Два месяца, которые провел Маяковский почти что в полном одиночестве, буквально не выходя из своей рабочей комнаты, были временем создания поэмы. Результатом этого самозаключения остались три списка поэмы, три ее черновика.»⁵

В такой драматической биографической ситуации функциональная и экзистенциальная значимость телефонного аппарата как средства коммуникации особо возросла, ибо только посредством телефона могло быть преодолено реальное расстояние между собеседниками, что в сюжете поэмы показано посредством топографического изображения Москвы. (*Лубянский проезд. / Водопьяный. / Вид / вот. / Вот / фон.*)

³ Н. Н. Асеев. *Работа Маяковского над поэмой «Про это»* (1934) // Н. Н. Асеев. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1990. 169.

⁴ По свидетельству воспоминаний современников, несмотря на то, что эта инициатива принадлежала Л. Ю. Брик, сама она на протяжении этих двух месяцев продолжала жить обычной жизнью, общалась с людьми, тогда как Маяковский гораздо строже относился к соблюдению этого запрета.

⁵ Н. Н. Асеев. 171.

Несмотря на то, что телефонный разговор, как свидетельствуют действительные биографические факты, был далеко не единственной и последней формой общения («последней соломинкой») для заключенного,⁶ все же он был в данной ситуации единственной формой передачи живого голоса говорящего и возможности услышать живой голос любимой женщины, находящейся «в краю другом».

При всем том, что телефонный аппарат как техническое изобретение, облегчающее и ускоряющее процесс коммуникации, и в отсутствии собеседника способен передать его живой голос и таким образом создать иллюзию живого разговора, он вместе с тем, как медиум между собеседниками, способен и исказить, и даже манипулировать процессом коммуникации.

В процесс коммуникации посредством телефона голос говорящего (с его индивидуальным тембром и ритмом) отделяется от своего носителя как реальной психо-физиологической данности и включается в такой коммуникативный канал (через трубку, кабель, провода, через всю телефонную сеть), где подвергается разным физическим, модифицирующим влияниям. Параллельно с этим голос живого человека переходит из реального жизненного пространства в фиктивное, «эфирное» пространство, где его трансформации уже неподвластны отправителю. Иначе говоря, в акт интимной, интерперсональной коммуникации включается целый ряд внешних, «модифицирующих» факторов, которые, с одной стороны, расширяют пространство коммуникации, а с другой стороны, развешествляют, деформируют и умерщвляют исходную живую коммуникативную ситуацию. Эти внешние факторы, трансформирующие коммуникативный процесс, осуществляемый через телефон, играют достаточно значительную роль в системе тех чудовищных преобразований, которые претерпевает в поэме телефонный аппарат.

Например, такие моменты чисто техническо-физического порядка в поэтическом преломлении присутствуют и в сюжете главки *Секундантша*.

⁶ По свидетельству переписки Маяковского и Л. Ю. Брик и воспоминаний самой Л. Ю. Брик, Маяковский во время этой двухмесячной разлуки все время писал записки и письма, которые передавались прислугой Бриков, знакомыми и друзьями. Кроме письменных форм общения существовали еще и другие многообразные формы «коммуникации», передавались подарки и цветы, и «заключенный» поэт иногда «бежал» из своей комнаты-тюрьмы и подкрадывался к двери Л. Ю. Брик, чтобы услышать ее голос, прятался на лестнице, чтобы иметь «вести» о ней, о ее жизни. (См. Б. Янгфельдт. *К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик* // Б. Янгфельдт. *Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915–1930. М., 1991. 28.*) Таким образом, трансформации лирического героя во второй сюжетной главе поэмы, где он сравнивает себя Раскольниковым, возвращающимся на место преступления, являются отнюдь не только приемами автомифологизации и формами поэтического самовоплощения посредством литературных реминисценций и интертекстуальных цитат, но они опираются на реальные экзистенциально-биографические переживания и ситуации, которые путем предельной драматизации и гиперболизации возводятся к своим литературным и культурным прототипам.

С одной стороны, поднимающая трубку кухарка от лени и недопонимания не сразу узнает голос говорящего (*Кого? / Владим Владимыч?! / А!*), с другой же стороны, пока она лениво идет, чтобы позвать к телефону действительного адресата, отправитель (поэт-лирический герой) через повешенную (положенную) ею трубку слышит звуки, доносящиеся из другого пространства, из другого «края», где *В постели она. / Она лежит*. В восприятии героя, находящегося в напряженном ожидании ответного голоса, эти звуки трансформируются, и не в последнюю очередь именно эти слуховые восприятия, доносящиеся из недоступного для говорящего мира, где решается исход данного коммуникативного акта, преображаясь из повседневно-бытовых звуковых эффектов в угрожающе-химерические галлюцинации, способствуют поэтическому уподоблению телефонного разговора смертельной дуэли: *Пошла, туфлю шлепая. / Идет. / Отмеряет шаги секундантом. / Шаги отдаляются... / Слышатся еле... / Весь мир остальной отодвинут куда-то, / лишь трубкой в меня неизвестное целит*.

Кроме этого комплекса слуховых восприятий, связанных с обстоятельствами локально-конкретной коммуникативной ситуации, поэтическим метаморфозам телефонного аппарата способствуют еще и другие факторы, включающие эту сюжетную ситуацию в контекст общепедагогической эстетической концепции.

Телефонный аппарат как вещь современной технической цивилизации вместе с другими реалиями городского вещного мира в эстетическом сознании русских футуристов получил амбивалентную ценностную окраску. С одной стороны, все вещи технического мира, как продукты человеческого изобретательства, возводятся в ранг предметов эстетической значимости: поэт-футурист способен увидеть и услышать в них звуки, краски и формы предметов искусства. С другой стороны, поэт-футурист разделяет экзистенциальный и социальный опыт массового человека, брошенного в пекло «адища города» и оказавшегося в плену у вещей, поработивших своего изобретателя. Вещи, воспринимаемые через призму трагического мироощущения массового человека современной цивилизации, участь которого разделяет и поэт-футурист, начинают менять свои видимые контуры, преображаются в антропоморфные существа, враждебно относящиеся к человеку, и поднимают бунт против него. В этом контексте футуристической мифологии «восстания вещей» скрывается один из интерпретационных пластов главы *Телефон бросается на всех*.

Но для того, чтобы вещи в поэтическом преломлении приобрели зооморфный или антропоморфный вид, они должны были воплотить в своей предметно-осязаемой форме возможность таких трансформаций. И здесь мы должны помнить, что телефон не только техническое изобретение и средство коммуникации, но и предмет быта с определенной формой, цветом и

объемом, а также предмет промышленного формотворчества, современного дизайна.⁷

Именно эти «художественные» качества телефонного аппарата создают возможность для того, чтобы как его форма и цвет в целом (черная, полированная, отражающая свет поверхность, объемное тело), так и его отдельные части (трубка – ухо; шнурок – соломинка-нитка; его эмблема – фабричная марка в виде перекрещенных молний) в процессе развертывания фантастического сюжета I главы подверглись многоступенчатому процессу зооморфных и антропоморфных перевоплощений. Именно в итоге одушевления и персонификации всех компонентов коммуникативного акта, в том числе и предметно-физических качеств телефонного аппарата, осуществляется процесс мифологизации телефонного разговора как особой формы коммуникации.

Поскольку в поэтической системе Маяковского план повседневно-бытовой и план литературный (художественно-образный), согласно принципу футуристической «эстетики наоборот», а также закономерностям индивидуального поэтического видения мира Маяковского, могут быть взаимно переведены друг в друга, для нашего анализа представляется особо интересным рассмотреть, каким образом *документально-конкретная биографическая ситуация телефонного разговора и ее бытовой антураж трансформируется в поэтический сюжет*. (Курсив мой – А. Х.)

В статье Н. Н. Асеева, посвященной анализу поэтических приемов, применяемых Маяковским в работе над окончательным текстом поэмы, подчеркивается, что одним из основных поэтических средств, способствующих смысловой и речевой активизации поэтического текста и его сюжета, является спрессованность и сгущенность образа, «вырастающего органически из действительности и зачастую определяющего структуру вещи. Как пример этому может служить понятие „тюрьма“, выросшее из ощущения двухмесячной запертости в комнате, перешедшее затем в название всей первой части поэмы».⁸

Таким образом «тюрьма» и сюжетная ситуация тюремного заключения одновременно указывает и на пространственно-временную характеристику этой ситуации, и на внутреннее состояние лирического героя, мучительно переживающего свою изолированность от всех важных для него коммуникативных возможностей с миром и с другими людьми. При этом сам герой-разказчик отклоняет от себя возможность «психологической интерпретации» данной мучительной ситуации: *При чем тюрьма? / Рождество. /*

⁷ См. об этом Р. Д. Тищенко. *К символике телефона в русской поэзии* // Труды по знаковым системам 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. 155.

⁸ Н. Н. Асеев. 192.

Кутерьма. / Без решеток окошки домика! / Это вас не касается. / Говорю – тюрма.

Этим поэтическим жестом лирический герой-рассказчик как бы отделяет друг от друга на пространстве текста два полюса одного метафорического образа: реальный, бытовой план – *Вот / фон. / В постели она. / Она лежит. / Он. / На столе телефон...* и образно фигуральный план – *Стол. / На столе соломинка...*⁹ Таким образом реализация метафорического образа *телефонный шнурок – соломинка-нитка* (курсив мой – А. Х.) определяет смысловое направление развертывания сюжета, где телефонный контакт переживается лирическим героем как последнее спасение, как соломинка, от которой зависит: жизнь или смерть.

Смысловые контуры этой исходной сюжетной ситуации, где телефонный звонок означает для лирического героя последний шанс на спасение, отсылают нас к подобной поэтической интерпретации телефонного звонка в конце I главы поэмы *Облако в штанах*, где прямо разыгрывается сцена телефонного разговора и просьба о последней помощи через телефон: *Алло! / Кто говорит? / Мама? / Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, – / ему уже некуда деться.* Интересно отметить, что и здесь сцена телефонного разговора предвещает развертывание гиперболического метафорического ряда, реализованной метафоры «пожара сердца».¹⁰

⁹ Любопытными комментариями к интерпретации этого поэтического приема «рассечения» смысловых полюсов единого образного комплекса могут служить наблюдения Н. Н. Асеева, сделанные им в процессе сопоставления разных черновых вариантов текста поэмы с ее окончательным вариантом.

В сюжетном ходе поэмы и в процессе его динамизации центральную роль играет телефонный аппарат, стоящий на столе, и соломинка-шнурок, объединяющая тюремного заключенного с миром, вместе с тем, Н. Н. Асеев отмечает, что в комнате на Лубянском проезде у Маяковского не было своего телефонного аппарата, он пользовался телефоном хозяев и только в случае необходимости. (Н. Н. Асеев. 171.) Этот документально-бытовой момент мог переживаться поэтом как дополнительная преграда, как момент ограничения в коммуникативных возможностях, особенно если учесть, что у героини «баллады» о трагической любви был свой телефон. Не случайно, что ради «бытового правдоподобия» в черновом варианте текста поэмы Маяковский зачеркнул фразу «У него на столе телефон» и исправил «Он дать велит телефон». (Там же. 175.) В окончательном варианте текста, возникшем через ряд сокращений первоначального варианта и приближения первоначального, более развернутого описательного текста к «спрессованному» телеграфному стилю, остается только: *Она лежит. / Он. / На столе телефон...*, где затушевано то обстоятельство, кому принадлежит этот телефонный аппарат и каковы конкретные бытовые условия его местонахождения и условий пользования им.

¹⁰ При изучении поэтической системы Маяковского вырисовывается закономерность, состоящая в том, что телефонный разговор как тематический мотив и как развернутый сюжетобразующий смысловой и образный ряд в поэмах Маяковского устойчиво связан с обострением драматической коллизии между темой любви и темой быта. При этом поэтическая тема любви органически связана с такими измерительными единицами, как «вселенная», «стихо-

Однако поэтическую дилемму в поэме *Облако в штанах* представляет другой смысловой комплекс. «Телу-дому» лирического героя, горящему любовной страстью, грозит опасность уничтожения в пожаре собственного сердца, не находящего ответного чувства и слов для утоления «любовного пожара». «Громада-любовь», не находящая реального воплощения, превращается в разрушительный огонь и может уничтожить не только весь мир, но и собственного носителя, и вместе с ним могут погибнуть еще не высказанные, невоплощенные «бесценные» поэтические слова. В этой художественной ситуации трагизм неразделенности и невоплотимости любовного чувства – огня осложняется еще и трагизмом невыразимости, недовоплощенности поэтического слова, иначе говоря, неразделенная любовь, перерастающая в разрушительный огонь, грозит процессу артикуляции поэтической речи, ибо сжигает вместе с «человеком-домом» из плоти и крови все органы артикуляции: *На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелушишко броситься вырос. [...] Обгорелые фигурки слов и чисел / из черепа, / как дети из горящего здания.*

Несмотря на различие решаемых поэтических и экзистенциальных дилемм, в поэме *Облако в штанах* и *Про это* наблюдается целый ряд сквозных образов. Таким является и образ лирического героя-поэта как носителя «любовного огня» и чувств предельной напряженности. Раскаленное сознание и чувство поэта расплавляют все предметы, к которым он прикасается (*И вот, / громадный / горблюсь в окне, / плавлю лбом стекло окошечное*), или же любовный пожар, переливаясь через грани лирического сознания и распространяясь на внешний мир, вызывает в нем чудовищные метаморфозы

вое существование», которые свободны от пространственно-временных ограничений и от мешанского застоя и пошлости, а тема быта связана с такими качественными и оценочными определениями, как «семейная норка», «квартира-тюрьма», неподвижность и неизменность, которые поэтическим сознанием переживаются как мучительные преграды.

Здесь следует вспомнить филологические наблюдения Н. И. Харджиева о том, что в каждом периоде творчества Маяковского встречаются «протекающие образы», повторяющиеся и варьирующиеся в нескольких крупных вещах. Среди таких крупных тематических комплексов он называет «коллизии между любовью и бытом», которая проходит через поэмы *Флейта-позвоночник* (1915), *Про это* (1923) и последние лирические фрагменты (1930), и предупреждает о том, что такие тематические узлы должны изучаться в динамическом процессе их постоянного переосмысления: «Органичность тематических лейтмотивов Маяковского до тех пор еще не подверглась серьезному исследованию. Однако изучение тематики поэта не может быть плодотворным, если темы отвлекаются, абстрагируются от каждого отдельного стихотворения и потом подвергаются арифметическому сложению или сопоставлению. Тематика – это не сумма тем, а комплекс идейно-эмоциональных мотивов, пронизывающих ряд поэтических произведений. Поэтому нужно изучать процесс развития тем Маяковского анализируя и сопоставляя не изолированные „темы“, а конкретные образы, повторяющиеся, протекающие во многих вещах». (Н. И. Харджиев. *Работа Маяковского над этой «Про это»* // «Литературное наследство». М., 1958. 416).

и грозит гибелью всему окружающему миру (*Опять влюбленный выйду в игры, / огнем озаряя бровей загиб.*).

В исходной сюжетной ситуации главы *Баллада редингской тюрьмы* носителем такого «высокого напряжения» оказывается телефонный аппарат, «раскаленное добела» состояние переносится с говорящего субъекта на средство говорения.

В этом явлении Б. Арутюнова усматривает один из основных премов поэтической системы Маяковского, сущность которого состоит в смещении субъекта и объекта действия, в замене действующего субъекта объектом его действия.¹¹

Поскольку качество этих внутренних состояний лирического субъекта – фрагментов его мысли, клочков ассоциаций, вспышек ярости и смертельного отчаяния, перебоев исступленного крика и немоты – характеризуется предельной истерической напряженностью, естественно будет ожидать, что телефонный аппарат, по своей первоначальной социально-бытовой функции служащий вспомогательным средством коммуникации, постепенно претерпевает ряд трансформаций и поднимает бунт против своей изначальной функции и против своего «владельца». Притом логика этих трансформаций равным образом коренится как во внешне-формальной и функциональной определенности самого телефонного аппарата, так и в бурных процессах, протекающих в сознании и душе говорящего, пользующегося телефоном.

По мере развертывания сюжетного хода телефонный аппарат «выходит за пределы» своих формальных и функциональных определенностей и начинает вести себя наподобие живого существа (то человекоподобного, то звероподобного), угрожающего всему окружающему миру технико-цивилизационной и стихийной катастрофой. По мере усиления чувства катастрофичности данной коммуникативной ситуации в сознании говорящего, одушевленный телефонный аппарат в своей исступленной ярости распространяет свою разрушительную деятельность на все более широкие пространственные области, до тех пор пока эта «деятельность» не достигает масштабов космической катастрофы, которая запомнится человечеству навеки как легендарное событие – «землетрясение у почтамта».

Не трудно заметить, что одушевленный телефонный аппарат «ведет себя» согласно той же поведенческой модели, которая была свойственна лирическому герою поэм Маяковского 1910-х годов, где невоплощенная любовная страсть и волонтаристская словесная энергия героя, переливаясь (выплеснувшись) через грань сознания их носителя постепенно начинают охва-

¹¹ В. Aroutunova. «Давно прошедшее» Маяковского // *Slavic Poetics. Essays to Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague-Paris, 1973. 11.

тивать все более широкие пространственные и временные круги, пересоздавая все вокруг по собственному подобию.

Поскольку при разворачивании фантастического сюжета главы *Баллада редингской тюрьмы* между говорящим (субъектом действия) и между средством говорения (объектом и медиумом действия одновременно) могут происходить любые, нерегулируемые смещения, телефону как средству коммуникации передаются не только внутренние качества сознания и чувства говорящего, но и физические качества его голоса. Если учесть, что для перевоплощений лирического героя ранних стихотворений и поэм Маяковского были характерны зооморфные метаморфозы не только его внешнего вида, но и его голоса, не удивительно, что телефонный аппарат наподобие лирического героя является не только носителем внутреннего огня, обжигая всех, кто прикасается к нему (*Тронул еле – волдырь на теле. / Трубку из рук вон.*), но и визжит голосом поросенка в истерическом исступлении (*Звонок от ожогов уже визжит, / добела раскален аппарат.*)¹²

В чудовищной, фантастической логике разворачивания сюжета, содержащей сложные цепи пространственно-временных перемещений и функциональных смещений между планом содержания и планом выражения, синкретически переплетаются два ряда развернутых метафор, связанных с образом телефона, метафоры «*телефонной бури*» и метафоры «*телефонной дуэли*». (Курсив мой – А. Х.)¹³

¹² Примером для такой зооморфной метаморфозы, где не только внешний облик но и речевые способности лирического героя претерпевают трансформации, может служить в том числе и стихотворение *Вот так я сделался собакой: Чувствую – / не могу по человечьи [...]* И когда, оцетинив в лицо усища-веники, / толпа навалилась, / огромная, / злая, / я стал на четвереньки / и залаял: Гав! гав! гав! (В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений в 13 т. (1912–1917). М., 1955. т. 1. 88–89.)

Сопоставляя стихотворение Маяковского со стихотворением Ф. Сологуба *Когда я был собакой*, Н. И. Харджиев отмечает, что «превращение» лирического героя в собаку под влиянием его затравленности окружающим миром здесь еще носит в определенной степени гротескный оттенок, однако в стихотворении *Анафема* оно уже трансформируется в высокий трагический план и при его дальнейшем преображении возникают апокалиптические видения.

Это наблюдение Н. И. Харджиева о переходе гротескно-бытового плана в высокий трагедийный план с апокалиптическим исходом осмысления особенно значимо и для характеристики I сюжетной главы поэмы *Про это*, где образ поросенком визжащего телефонного аппарата через ряд смысловых и визуальных трансформаций перерастает в образ технической и стихийной катастрофы апокалиптической значимости. (Н. И. Харджиев. 420–421.)

¹³ По мере разворачивания сюжета главы *Баллада редингской тюрьмы* повседневно-бытовая логика разворачивания образов постепенно ослабевает, и начинает доминировать чисто литературная, словесно-ассоциативная логика. Эта логика соответствует действию словесного феномена реализации тропа, где в семантической структуре разворачиваемого во времени обращенного параллелизма «реальный ряд» значений постепенно отрицается во имя «метафорического ряда». (См. Р. О. Якобсон. *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Под-*

Логика развертывания метафорического образа «*телефонной бури*» (курсив мой – А. Х.) находит свою мотивацию одновременно и в субъективно-эмоциональном, и предметно-бытовом плане. Внутреннее напряжение говорящего субъекта передается телефонному аппарату, который в свою очередь это состояние «транслирует» всему окружающему миру. Молния в этом плане означает и взрыв высокого внутренне-эмоционального и одновременно и электрического напряжения, и сопровождающий его визуальный эффект.¹⁴ Но образ молнии как сигнала начала телефонной бури вырастает из зрелищно-бытовой подробности, из фабричной марки, изображенной в виде двух перекрещенных молний на телефонном аппарате.¹⁵

В любом случае в процессе реализации метафоры «телефонной бури» нераздельно сливаются два образно-смысловых ряда, один из которых связан с миром природных явлений, прежде всего с человеком как естественно-природным существом, и миром его стихийных страстей,¹⁶ а другой связан с миром техническим, прежде всего с явлением электрического тока

ступы к Хлебникову (1921) // Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. 277–289; Н. Н. Асеев. 176–177.)

¹⁴ Смысловая связь образа молнии с такими формами и средствами коммуникации, как телефон и телеграф, наблюдается не только в ранней поэзии Маяковского и в поэме *Про это*, она возвращается и в его последних поэтических набросках, однако в сочетании с противоположным предыдущим поэтическим жестом, состоящим в отказе от постоянных и напрасных попыток тревожить адресата как желаемого собеседника «молниями телеграмм»: *Уже второй должно быть ты легла / В ночи Млечпуть серебряной Окою / Я не спешу и молниями телеграмм / Мне незачем тебя будить и беспокоить.* (См. об этом М. Пьяных. «Чтоб всей вселенной шла любовь...» («Про это» В. В. Маяковского и поэзия 20-х годов) // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 274–275.)

¹⁵ Н. Н. Асеев. 177. Интересно отметить, что вместе с тем, что в окончательном варианте текста происходит скрещение двух образно-смысловых рядов, связанных с одной стороны с миром природных явлений и миром техническим – с другой, согласно опыту анализа Н. Н. Асеева, проведенного над разными рукописными вариантами, оказывается, что постепенно осуществляется сдвиг в сторону явлений, связанных с техническим миром.

В первоначальных текстовых вариантах везде присутствовал мотив *горения, огня, ожога, уязвленности, охваченности огнем* (курсив мой – А. Х.) (*Из фабричной марки две / молнии яркие / окружили огнем телефон [...] фабричной марки две стрелки / яркие / обвили огнем телефон.*). Из окончательного текста все слова, прямо называющие явление огня, были вычеркнуты, и весь пучок значений, связанных с этим образом, сгустился в смысловом объеме глагола-неологизма «омолнили»: *Из фабричной марки – / две стрелки яркие / омололи телефон.*

Этот сдвиг в развертывании образной логики позволяет в дальнейшем строить такой комплекс гиперболических образов, где природные явления человеческой бури-страсти могут быть описаны на языке технических катастроф, а технические «ошибки», «дефекты» в свою очередь могут быть описаны на языке стихийных бедствий (землетрясения, извержения лавы из вулкана и т. д.).

¹⁶ См. М. Пьяных. 276.

и напряжения и сопровождающими это явление визуальными и звуковыми эффектами.¹⁷

Процесс чудовищных трансформаций, который претерпевает образ телефонного аппарата, неотделим от того метаморфического процесса, через который проходит сознание, внешний вид и голос лирического героя по мере отдаления от документально-конкретной бытовой обстановки через зрительные и слуховые галлюцинации вплоть до апокалиптических видений космического масштаба.¹⁸

Происходит ряд образно смысловых смещений: с одной стороны, раскаленное сознание и голос говорящего сообщают высокое напряжение телефонному аппарату, с другой стороны, ожившие молнии-изображения (*Из фабричной марки – / две стрелки яркие / омолодили телефон*) заполняют электрическим током тело говорящего, держащего в руке телефонную трубку (*Моментально молния телом забежала. / Стиснул миллион вольт напряжения. / Ткнулся губой в телефонное пекло.*).

Однако уже на этом этапе разворачивания метафорического образа *телефонной бури* появляются ассоциативные звенья, подготавливающие сюжетное разворачивание другого образного ряда, *телефонной дуэли*. Набирание телефонного номера уподобляется взводу курка, набранный номер пуль летит на телефонную станцию, где барышня должна соединить говорящих. Летящий телефонный номер-пуля (курсив мой – А. Х.), мчась вихрем, разрушает все, что оказывается на его пути: и дом, и Мясницкую, где стоит здание почтамта: *Дыры / сверля / в доме, / взмыв / Мясницкую / пашней, / рвя / кабель, / номер / пуль / летел / барышне.*

Сам телефонный аппарат, который как техническое изобретение призван способствовать человеческой коммуникации, уподобляется писто-

¹⁷ М. Пьяных в своей статье, посвященной поэме *Про это*, прослеживая логику разворачивания метафорических процессов, лежащих в основе сюжета поэмы, обращает наше внимание на один очень существенный для понимания этого образа момент. Автор статьи приводит цитату из поэтической автобиографии Маяковского *Я сам*, где противопоставляются «первичная природа» как «неусовершенствованная вещь» и «вторичная природа», созданная человеком, прежде всего мир электричества, который покоряет его своим «совершенством». Эта цитата сопоставляется автором с репликой Маяковского, адресованной Пастернаку с целью определения источника их разногласий и цитированной впоследствии Пастернаком в автобиографическом очерке *Люди и положения*: «Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, – а я – в электрическом утюге.» (М. Пьяных. 272–273.)

¹⁸ З. Паперный на основе анализа рукописных текстов поэмы приходит к следующему выводу о ментальном состоянии автора: «На протяжении всей рукописи поэт последовательно стремится к тому, чтобы обуздать разыгравшуюся, „расплеснувшуюся“ эмоциональную стихию – все, что связано с неизбежностью страданий, с мыслями о самоубийстве, с неврастическим ощущением надрыва, ужасов, кошмара». (З. С. Паперный. *Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы)* // «Литературное наследство». Новое о Маяковском. М., 1958. т. 65. 228.)

лету, призванному уничтожить другого человека. Согласно гиперболической логике развернутого образного ряда «номер-пуля» грозит уничтожением не только всей предметно-бытовой и городской среде, но и самой телефонной сети, функция которой состоит именно в том, чтобы *соединять* (курсив мой – А. Х.) собеседников. Бунт телефонного аппарата таким образом направлен не только против окружающего мира, «переплески» этого бунта могут уничтожить и самого бунтующего, и в этой «поведенческой модели» мы снова должны опознать модель бунта самого лирического героя.

Это предельное напряжение высокого тока, которое грозит взрывом всему окружающему миру (*А то с электричеством станется – / под рождество / на воздух взлетишь / со всей / со своей / телефонной / станцией.*), на самом деле есть проекция вовне «внутреннего землетрясения», надрывающего тело и сознание лирического героя, как смертельного приговора ждущего сигнала о том, осуществится или нет телефонный контакт, соединят его или нет с «адресатом» звонка. Страх перед катастрофическим свершением несостоявшегося разговора, невозможностью соединить двух собеседников, проектируется на экран всего московского пейзажа¹⁹ и приводит к «коммуникативной катастрофе», землетрясению у почтамта, которое приобретает значимость сказочно-легендарных, небывалых событий, становящихся сюжетом устного предания для потомков: *Сто лет после этого жил – / про это лишь – / сто лет! – / говорил детям дед. / – Было – суббота... / под воскресенье [...] Не верилось детям, / чтоб так-то / да там-то. / Землетрясение? / Зимой? / У почтамта?!*

В главке *Телефон бросается на всех* телефонный звонок, заполняющий весь дом, уподобляется неожиданному налету врагов («погромом звонков грома тишину»), стихийному бедствию, извержению вулкана («разверг телефон дребезжащую лаву»), ружейной стрельбе (*Это визжащее, / звенящее это / пальнуло в стены, / старалось взорвать их.*).

В итоге пространственных и смысловых смещений дом, становящийся резонансом бешеного телефонного звонка, оказывается в рабстве у иступленного телефона, что отражается и в первом рукописном варианте текста, где дом гремел «в иступленно сумасшедшей руке телефона».²⁰ Дом и телефон меняются местами не только в функциональном смысле, ибо дом оказывается в подчинении, рабстве у телефона-тирана, но и в пространственном смысле. Весь дом, в интерьере которого первоначально был помещен телефонный аппарат как предмет бытового обихода, сжимается в своих размерах и превращается в игрушку-погремушку в руках иступленного,

¹⁹ См. о такой логике построения сюжета: «Маяковский стремится построить повествование так, чтобы от каждого „личного“ образа отбрасывалась большая тень – своего рода проекция, охватывающая неизмеримо более широкие границы». (З. С. Палерный. 234.)

²⁰ См. Там же. 231.

разросшегося до гигантских размеров младенца-вымогателя – телефонного аппарата: *Тряся / ручоночкой / дом-погремушку, / тонул в разливе звонков телефон.*

В процессе разрастания первоначального образа телефонной молнии-бури до гигантских масштабов происходит не только смещение катастрофических природных и технических феноменов, но и синкретизация сопровождающих их зрительных и звуковых эффектов. В образном комплексе *погромом звонков грома тишину, / разверг телефон дребезжащую лаву* телефонный аппарат, вобравший в себя напряжение высокого тока и готовый в любой момент «расплескаться» это напряжение, сравнивается с вулканом, содержащим в своих недрах горячую лаву, которую он в любой момент может извергнуть. Это сравнение, лежащее в основе неразделимого на отдельные смысловые ряды образного комплекса, в дальнейшем дает возможность для визуализации звуковых эффектов и их восприятий и для озвучения зрительных эффектов и восприятий.²¹

Дребезжание всего дома (оконных стекол, стен, мебели) в такт истерически иступленному телефонному звонку, заполняющему все пространство, воплощается в визуальном образе катящейся вниз горячей лавы и рассыпающихся вдребезги огневых шариков («и сыпало вниз дребезгою звоночной»).

«Телефонная катастрофа» кроется не только в том, что весь дом оказывается в рабстве у иступленно визжащего, взбунтовавшегося телефона, но и в том, что и сам телефонный аппарат, явившийся источником этих лавинообразных звуков, тонет в разливе этой звуковой лавины. Если перевести этот образ с визуального языка на язык осмысления, то это означает, что носитель и транслятор звука сам поглощен транслируемым звуком, в равной мере как и лирический герой сам поглощен и «сожжен» высоким напряжением собственного чувства и лавинообразного сознания.

Раскаленность этого сознания, достигающая стадии предельного страдания, горения «белым огнем», проектируется во вселенские масштабы и распространяясь на весь мир приводит к его просветлению, т. е. светопреставлению, апокалиптическому концу. В этой перспективе исходная комнато-бытовая сюжетная ситуация трансформируется в видение «космического пейзажа»: *через вселенную / легла Мясницкая / миниатюрой кости слоновой. / Ясность. / Прозрачайшей ясностью пытка. / В Мясницкой / деталью искуснейшей выточки / кабель / тонюсенький – / ну, просто нитка! / И все / вот на этой вот держится ниточке.*

С точки зрения глубинной мотивационной логики развертывания сюжета оказывается закономерным, что именно в этой предельной стадии «просветления», во внутреннем пространстве поэтического сознания теле-

²¹ Н. Н. Асеев. 179–182.

фонный разговор переживается как *роковой поединок*. Те сюжетные звенья, которые развивались параллельно с процессом развертывания образа «телефонной бури», выстраиваются в отдельную главку, называемую *Дуэль*. (Курсив мой – А. Х.)

Предпосылки этой сюжетной части уже были даны в главках *По кабелю пуцен номер* и *Секундантша*, здесь происходит *визуальная реализация акта коммуникации* (курсив мой – А. Х.), как смертельного поединка: *по кабелю, / вижу, / слово ползет*.²²

На этом этапе развертывания сюжета метаморфозы телефонного аппарата как средства говорения уступают место метаморфозам высказанного слова-пули,²³ движущегося по кабелю, и метаморфозам смертельно раненого лирического героя, процессу «размедвеженья» и путешествию медведя на реке слез в свое прошлое для встречи со своим единственным оставшимся собеседником, со своим двойником, «человеком из-за семи лет».

Такое сюжетное решение *коммуникативной ситуации телефонного разговора* находит свою мотивацию не только в образно-смысловой логике развертывания сюжета поэмы *Про это, но и в контексте всей авторской системы Маяковского*. (Курсив мой – А. Х.)

Телефон как средство коммуникации приобретает особый поэтический статус *в контексте индивидуальной авторской системы Маяковского* (курсив мой – А. Х.), ибо начиная с раннего периода его лирики коммуникативный акт и сам процесс коммуникации становятся у него предметом поэтической проблематизации и предельной драматизации. В основе поэтического сюжета как на его семантически-мотивическом уровне, так и на эксплицитном тематическом уровне часто лежит драматизированная ситуация невозможности коммуникации (неосуществленного коммуникативного акта).

На основе анализа сюжетной подосновы ранних стихотворений и поэмы Маяковского можно установить, что самым драматическим экзистенци-

²² См. о визуализации акустических эффектов, в частности и телефонного разговора: «Соседство с зеркалом, по-видимому, только катализировало и без того распространенную общекультурную тенденцию визуализировать разного рода акустические явления. Техническая схема телефона („логофора“, как назывался один из первых проектов) навязывала картину слова, движущегося по проводу или по воздуху, как это было в раннем кинематографе.» (Р. Д. Тищенко. 155.)

²³ Процесс визуализации движения слова-голоса сквозь телефонный кабель / шнурок / нить / телефонную сеть / телефонные провода на сюжетно-мотивическом уровне в поэме Маяковского интересно сравнить с филологическими наблюдениями и теоретическими выводами, сделанными в книге А. Majmieskułow на материале анализа цикла М. Цветаевой *Провода*: «Знаменательно, что в художественном мире Цветаевой всюду „провокапроводу“ атрибутируется „голос“, „гуд“, „певчесть“. Обратным семантическим ходом и „голос“ уподобляется „проводу“, образуя в Цветаевской системе мотивную парадигму *струна / жила / жгут / канат / шнурок / ремешок / нить / паутина*.» (А. Majmieskułow. *Провода под лирическим током* (Цикл Марины Цветаевой «Провода»). Bydgoszcz, 1992. 11.)

альным и художественным переживанием для поэта (и для его словесно объективированного образа, лирического героя) является мучительное ощущение невоплотимости или недоовоплощенности в бытийственно-реальной коммуникативной ситуации тех словесно декларируемых им новых ценностей, носителем которых он может представить только самого себя. Предъявляемые им максималистские требования в сфере быта и любви, в сфере искусства и в сфере социального и космического миропорядка наталкиваются на глухую стену молчания или переводятся собеседником, слушателем в искаженном виде на совсем другой язык, приводя тем самым к коммуникативной смуте (которая и является одним из основных драматических сюжетов в трагедии *Владимир Маяковский*). Поэтому разные варианты поэтических сюжетов могут быть сведены к некоторым основным, инвариантным сюжетным ситуациям, которые разыгрываются вокруг поэтической темы несостоявшегося коммуникативного акта. Это может быть ситуацией коммуникативного зияния, пустоты, где адресат обращения, «молчащее никто» не откликается на зов или вызов поэта, и при этом адресатом может быть возлюбленная поэта, уличные толпы, весь мещанский мир современности или создатель несправедливого социального или космического миропорядка. Это может быть также ситуацией *коммуникативной смуты* (курсив мой – А. Х.), невозможности трансляции одного языкового узуса на другой (чаще всего поэтического языка на другие, не поэтические языки).

Индивидуально-конкретные формулировки этой инвариантной поэтической ситуации прослеживаются в самых ранних стихотворениях Маяковского.

Отсутствие понимающего адресата в стихотворении *Нате!* Выливается в формулу мучительного ощущения напрасной растраты своих ценностей, рассеивания поэтического слова в пустое пространство (*Я – бесценных слов мот и транжир*) или его деформации в неадекватном понимании в стихотворении *Ничего не понимают* (1913).

Уже на этом раннем этапе, в стихотворении *Кофта фата* (1914) появляется гротескно-шутливая формулировка «практической пользы» собственного голоса и стихов, не находящихся адекватного ответного понимания: *Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего или же я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, / и острые и нужные, как зубочистки!*²⁴

Эта поэтическая дилемма в ее остротрагической форме звучит как последняя попытка обращения к людям в главке *Бессмысленные просьбы* второй сюжетной главы *Ночь под Рождество* в поэме *Про это: Ведь это для всех... / для самих... / для вас же... / [...]* *Не только себе ж – / ведь не лич-*

²⁴ В. В. Маяковский. Т. 1. 59.

*ная блажь... / Я, скажем, медведь, выражаясь грубо... / Но можно стихи... / Ведь сдирают шкуру?! / Подкладку из рифм поставишь – / и шуба!..*²⁵

Отсутствие настоящей коммуникации и понимающего собеседника уже на раннем этапе развития авторской системы Маяковского закономерно приводит к зооморфным преобразованиям голоса и внешнего вида говорящего субъекта, лирического героя. Метаморфозы голоса-слова сопровождаются разными поэтическими формулами или неартикулированной речи (звериного «мычания», собачьего лая) или истерического крика, не дошедшего до состояния членораздельного звука и речи, «непрожеванного крика»: *Людам страшно – у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик; Не слова – судороги, слипшиеся комом.*²⁶

Нам представляется, что зооморфные метаморфозы лирического героя и его голоса, которые в исследовательской литературе осмысляются прежде всего посредством мифопоэтического и интертекстуального подхода, должны быть интерпретированы и в свете коммуникативных ситуаций, лежащих в основе лирического сюжета. Ибо артикулированная речь предполагает понимающего адресата, собеседника в настоящем или будущем, субъективное переживание отсутствия такого адресата может привести к бунту не только против непонимающего мира, но и против принятых в этом мире форм коммуникации, против артикулированных форм человеческой речи и тем самым привести к возвращению к доцивилизационным и даже дочеловеческим, первобытно-природным формам выявления чувств и голоса. Нам кажется, что визуальные трансформации внешнего вида говорящего субъекта являются скорее всего производными явлениями, сопровождающими эти трагически переживаемые «коммуникативные катастрофы».

Эта же основная коммуникативная дилемма лежит в основе аллегорического трагически-фарсового сюжета стихотворения *Скрипка и немножко нервно* (1914), где с точки зрения речевых способностей ставится знак равенства между «деревянной невестой» скрипкой, которая по-детски издиргалась, разревелась, выплакалась *без слов, / без такта*, и между поэтом, который как ребенок орет и доказать ничего не умеет. Именно тщетность, напрасность повторных попыток обращения к людям мотивирует вынужденное возвращение в первобытно-звериную, детски-инфантильную, дословесно-музыкальную стадию речи и уход от пустой, трафаретной, фальшивой «человеческой речи»: *Надо ответить: / она – знакомая. / Хочу. / Чувствую – / не могу по-человечьи.*²⁷

²⁵ В. В. Маяковский. т. 9. 163.

²⁶ В. В. Маяковский. *А все-таки* (1914) // В. В. Маяковский. т. 1. 62.

²⁷ В. В. Маяковский. *Вот так я сделался собакой!* (1915) // В. В. Маяковский. т. 1. 88.

«Маска» животного и его голос – это знак инакости и первобытной детской искренности, чистоты. Все эти мотивно-тематические комплексы, связанные с той же инвариантной сюжетной ситуацией «коммуникативной смуты», которые толкают поэта к бессмысленным попыткам обращения к людям, к поискам «спасителя», чтобы не пришлось уйти в окончательную немоту: *Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?*²⁸

Одну из последних стадий драматизации акта коммуникации с миром и людьми представляет на раннем этапе творчества Маяковского стихотворение *Дешевая распродажа* (1916), где за одно-единственное ответное «человечье слово» поэт готов расплатиться всем богатством своей души и всеми бесценными и бессмертными поэтическими словами: *Слушайте ж: / все, чем владеет моя душа, / – а ее богатства пойдите смерти ей! – / великолепие, / что в вечность украсит мой шаг, / и самое мое бессмертие, / которое, громяхая по всем векам, / коленопреклоненных соберет мировое вече, – / все это – хотите? – / сейчас отдам / за одно только слово / ласковое, / человечье.*²⁹

Эти строки служат не только предысторией, но и предпосылкой предельного драматизма исходной сюжетной ситуации главы *Баллада редингской тюрьмы*, где ожидаемое ответное слово, «ласковое, человечье» настолько повышается в своем ценностном ранге, что от него зависит: жизнь или смерть, поэтому телефонный аппарат, через который должно прозвучать это слово, и его шнурок-нитка уподобляются последней соломинке, последнему шансу на спасение.

Нам кажется, что та закономерность поэтического самовыражения и тот способ самовоплощения лирического героя, которые в специальной литературе называются визуальностью, изобразительным воплощением внутренних процессов сознания и внутренних состояний души (вместо традиционного психологического самоанализа) или экстраполяцией, овнешнением содержимого собственного внутреннего мира или же переводом всех имматериальных, мыслимых категорий на язык материальной вещественности, в данном контексте рассмотрения предстает как единственно возможная для лирического героя форма коммуникации с миром. С некоторым риском упрощения мы можем предположить, что в силу невозможности вступить в диалог с реальным собеседником (что может мотивироваться разными обстоятельствами: и отсутствием такого собеседника, который «ростом вровень» говорящему, или тем, что говорящий сам заранее исключает себя из всех возможных реальных коммуникативных ситуаций, поскольку он закрыт в мо-

²⁸ В. В. Маяковский. *Надоело* (1916) // В. В. Маяковский. т. 1. 113.

²⁹ В. В. Маяковский. т. 1. 116.

нологическом потоке собственного словесного сознания) говорящий может заполнить коммуникативную пустоту только самим собой, опредмеченными осколками своего слова, сознания, чувств, т. е. только самим собой он может заполнить глухое мироздание. Для создания иллюзии «квазидialogичности» или драматической ситуации с несколькими персонажами, он персонифицирует или опредмечивает разные грани собственного сознания, колеблющиеся между предельными полюсами, и из них создает систему мнимых собеседников, как это налицо в поэме *Про это*.³⁰

Нам кажется, что визуальность поэтического мира Маяковского находит свое объяснение не только в доминирующей роли визуального восприятия мира и визуализации всего внутреннего опыта в поэтике авангарда, не только в ориентации словесного искусства на технические приемы авангардной живописи, но и в сфере экзистенциального опыта современного поэта, переживающего невозможность коммуникации с другим человеком и с миром в предельных, порою катастрофически и апокалиптически окрашенных художественных ситуациях, принуждающих его обратиться к последней оставшейся для него форме коммуникации, чувственного и словесного контакта с миром – к заполнению пустого, молчащего мироздания собственным голосом и собственной плотью, расплесканных по холодному пространству.³¹

Это художественно-поэтическое и экзистенциальное переживание и мотивирует в свою очередь логику тех трансформаций, которые в сюжете поэмы *Про это* претерпевают статус говорящего, средство говорения – телефон и сам процесс говорения.

³⁰ «Сам лиризм Маяковского носит, так сказать, изобразительный характер. Чувство и мысль поэта, нагнетаемые до предела, как бы стремятся реализовать себя – не в слове, не в прямом высказывании, а в зримом действии, в предмете, даже в постороннем человеческом образе. В поэме *Про это* сложная душевная борьба вылилась в драматическое действие с несколькими двойниками. Каждый из них – слепок с поэта, очень похожий на него, и каждый несет нечто новое. Вся сюжетная часть поэмы – описание бреда, вызванного колоссальным напряжением чувств. [...] он превращает этот процесс в видимую драму, выводит чувства на подмостки, как реальных действующих героев.» (В. Н. Альфонсов. *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Л., 1984. 81.)

³¹ О типологии коммуникативных контактов поэтического Я с миром в поэзии XX века, в частности в поэзии Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой и Маяковского см. J. Faugno. *Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991. 205–216.

ИЗТОЧНИКИ

- В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. *Переписка 1915–1930* // Б. Янгфельдт. Любовь это сердце всего. М., 1991. 47–271.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. М., 1955–1961.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Подготовка текста и примечания В. А. Катаняна. т. 1. (1912–1917). М., 1955.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Подготовка текста и примечания В. А. Арутчевой и З. С. Паперного. т. 4. (1922 – февраль 1923). М., 1957.
- Письма Маяковского к Л. Ю. Брик (1917–1930)*. Предисловие Л. Ю. Брик // «Литературное наследство». Новое о Маяковском. т. 65. М., 1958. 101–174.
- Родченко, А. М. *Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки*. М., 1982.
- Jangfeldt, B. *Adalékok V. V. Majakovszkij és L. J. Brik szerelmének történetéhez*. Fordította és a bevezető tanulmányt írta Szilágyi Á. // „Medvetánc”. 1983/4–1984/1. 233–290.
- Karginov, G. *Rodcsenko*. Bp., 1975.
- Majakovszkij levelei Lili Brikhez. Fordította Pór J. Bp., 1984.
- Majakovszkij, V. V. *Erről*. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Szilágyi Á. Bp., 1984.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов, В. Н. «Эй, вы! небо!..» (О раннем Маяковском) // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 174–211.
- Альфонсов, В. Н. *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Л., 1984.
- Альфонсов, В. Н. *Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников*. М.–Л., 1966.
- Aroutunova, B. «Давно прошедшее» Маяковского // *Slavic Poetics. Essays to Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague–Paris 1973. 5–23.
- Асеев, Н. Н. *Работа Маяковского над поэмой «Про это» (1934)* // Н. Н. Асеев. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1990. 164–192.
- Weststeijn, W. G. *Лирический субъект в поэзии русского авангарда*. // „Russian Literature”. Amsterdam–North-Holland. 1988. (XXIV), 235–258.
- Винокур, Г. О. *Маяковский – новатор языка*. М., 1943.
- Günther, H. *Вещь* // „Russian Literature”. М., 1988. (XXIV), 151–160.
- Günther, H. *Два этапа в развитии русского авангарда* // *Književnost. Avangarde. Revolucije. Ruska književna avangarde XX. stoljeća. „Umjetnost Riječi”*. Zagreb, 1981. (XXV), 37–46.
- Катанян, В. А. *Маяковский: хроника жизни и деятельности*. Издание пятое, дополненное. Ответственный редактор А. Е. Парнис. М., 1985.
- Majmieskułow, A. *Провода под лирическим током (Цикл Марины Цветаевой «Провода»)*. Bydgoszcz, 1992.
- Mathauser, Z. *Mezi stylistikou a ontologií* // *Slavic Poetics. In Honor of K. Taranovsky*. The Hague–Paris, 1973.

- Mathauser, Z. *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha, 1964.
- Панченко, А. М. – Смирнов, И. П. *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.* // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. «Труды отдела Древнерусской литературы». Л., 1971. (XXV), 33–49.
- Паперный, З. С. *Биография слова (Маяковский в работе над поэмой «Про это»)* // Паперный, З. С. *Единое слово. Статьи и воспоминания*. М., 1983. 26–36.
- Паперный, З. С. *Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы)* // Новое о Маяковском. «Литературное наследство». т. 65. М., 1958. 217–284.
- Pomorska, K. *Маяковский и время. К хронологическому мифу русского авангарда* // „Slavica Hierosolymitana”. 1981. (V–VI), 341–355.
- Пьяных, М. «Чтоб всей вселенной шла любовь...» («Про это» В. В. Маяковского и поэзия 20-х годов.) // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 259–288.
- Смирнов, И. П. *Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»)* // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. 186–203.
- Смирнов, И. П. *Причинно-следственные структуры поэтических произведений* // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. 212–247.
- Тарановский, К. Ф. *Поэма Маяковского «Про это». Литературные реминисценции и ритмическая структура* // „Slavica Hierosolymitana”. 1979. (IV), 114–125.
- Тименчик, Р. Д. *К символике телефона в русской поэзии* // Труды по знаковым системам 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. 155–163.
- Тренин, В. В. *В мастерской стиха Маяковского*. М., 1978.
- Тренин, В. В. – Харджиев, Н. И. *Работа Маяковского над поэмой «Про это»* // Н. И. Харджиев – В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. 165–183.
- Тынянов, Ю. Н. *Промежуток (1924)* // Н. Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 168–195.
- Faryno, J. *Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991.
- Faryno, J. *Семиотические аспекты поэзии Маяковского* // „Umjetnost Riječi”. Zagreb 1981. (XXV), 225–260.
- Flaker, A. *Быт* // The Russian avant-garde XX. The Zagreb Symposia III. „Russian Literature”. North-Holland–Amsterdam, 1986. (XIX–I. Special Issue.), 1–14.
- Flaker, A. *Как функционирует авангардный текст или «Про это» (Kako funkcionira avangardni tekst ili O tome)* // «Славистички Студии». Списание за русистику, полонистику и бохемистику. Скопје, 1979. 43–51.
- Flaker, A. *Метаморфоза* // The Russian avant-garde XXIII. The Zagreb Symposia IV. „Russian Literature”. North-Holland–Amsterdam, 1986. (XX–I. Special Issue.), 31–40.
- Han, A. *Заметки о функции метаморфоз в поэме «Про это»* // „Dissertationes Slavicae” Sectio Historiae Litterarum. Szeged, 1984. (XVI), 193–215.
- Han, A. *Реализованное сравнение в поэтике авангарда (На материале поэмы В. Хлебникова «Журавль»)* // „Russian Literature”. 1989. (XXVI), 69–92.

- Hansen-Löve, A. A. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М., 2001.
- Харджиев, Н. И. *Маяковский и Хлебников* // To Honor Roman Jakobson. Volume III. The Hague-Paris, 1967. 2301-2327.
- Шкловский, В. Б. *О Маяковском* // В. Б. Шкловский. Собрание сочинений в трех томах. т. 3. М., 1974. 7-144.
- Якобсон, Р. О. *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову (1921)* // Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. 272-316.
- Jangfeldt, V. *К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик* // Б. Янгфельдт. Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915-1930. М., 1991. 9-46.

«РАЗУМ НЕ РАСПОЛАГАЕТ ЗНАНИЕМ»¹

Детский взгляд как повествовательный прием в венгерской литературе о Катастрофе (Шоа)

Жужа Хетеньи

(Hetényi Zsuzsa, Budapest)

Тема «Шоа в художественной литературе» в каждую эпоху представляет интерес в аспекте злободневности, актуальности. Воспоминания народов и отдельных личностей важны потому и в той мере, в какой они формируют и определяют их будущее. Я стараюсь понять значение Шоа для Венгрии при помощи литературных фактов и литературоведческого анализа, надеясь найти какие-то общие закономерности, обнаруживающиеся, возможно, и в других литературах. При этом я ставлю перед собой задачу представить литературу маленького народа, которую его совершенно особый язык делает малодоступной для иноязычного читателя.

Кое-кому может показаться, что ход событий в Венгрии нехарактерен для общей истории Шоа, но всякое частное характеризует своей конкретностью общее, типичное, целое. Скажу коротко об истории евреев в Венгрии. После Первой мировой войны Венгерское королевство, бывшая часть Австро-Венгерской монархии, как союзник побежденной Германии потеряла две трети своей территории и больше половины населения: треть венгерского населения оказалась за границей. Следовательно, главным мотивом для вступления Венгрии во Вторую мировую войну было стремление получить обратно «свои» земли. Этот ирредентизм углублялся национализмом, направленным против соседних народов и «внутренних» евреев. Последних обвиняли не только в том, что они буржуи, банкиры, инородцы, разбогатевшие на крови коренного населения (общее обвинение в Европе во время экономического кризиса), но и в большевизме – в 1919 г. в Венгрии была советская власть, продержавшаяся 133 дня. Столь желанные Венгрией территории были получены обратно между 1938 и 1942 годами кстати, вместе с дополнительным количеством евреев.

Венгерское еврейство было далеко не однородно. Первое массовое поселение евреев в стране относится к концу XVIII века. Следующие поколения присоединились к революционному движению 1848 года за независимость Венгрии (это выражалось в массовой венгеризации-«мадьяризации» фамилий и очень быстрой смене родного языка, в переходе от идиш к венгерскому). Евреи самым

¹ Слова Имре Кертеса. Статья написана на основе доклада, прочитанного мною в Барселонском Университете на курсах «Холокост и ГУЛаг» летнего университета «El Juliols», организованных профессором Р. СанВисенте.

активным образом участвовали в модернизации страны, в переходе ее к капитализму. Вторая волна евреев пришла в Австро-Венгерскую монархию в конце XIX века из России: традиции многонациональной монархии и более либеральные законы создавали намного более благоприятные условия для них, чем погромная и послепогромная атмосфера в России. Эти иммигранты и их сыновья составляли значительный процент ассимилирующихся евреев в начале века. По статистике 1920 г. из общего числа населения около 8-и миллионов было примерно полмиллиона венгров еврейской религии. Но три закона о евреях фашизирующегося правительства (1938–1942) постепенно присоединили к ним тех, у кого только один из дедушек или бабушек был евреем, и даже крещенных евреев. С 1942 был принят закон о желтых звездах на одежде; евреев увольняли с работы, мужчин мобилизовали в т. н. принудительные «рабочие батальоны» и отправляли сначала на украинский фронт, потом в разные рабочие отряды, потом в лагеря. В марте 1944 года Германия оккупировала Венгрию. В апреле венгерские власти начали строить гетто в городах, а в мае и июне (за 56 дней) депортировали практически всех евреев из провинции (т. е. отовсюду, кроме центра Будапешта) в немецкие концентрационные лагеря (ок. 450 тысяч евреев). 200 тысяч будапештских евреев частично стали или жертвой массовых убийств на берегу Дуная – людей расстреливали в середине города, на берегу, а трупы сбрасывались в реку; или погибли в рабочих батальонах на пути в Австрию и Германию; но были и умершие от голода и эпидемий в заминированном гетто в центральном районе Будапешта. Немецкие и венгерские власти уничтожили более 600 тысяч венгерских евреев – из 10 миллионов населения. Среди них одна восьмая часть состояла из выкрестов, в большинстве католиков. Выжило ок. 150 тысяч евреев, почти исключительно – из самых ассимилированных и образованных слоев столичного еврейства (среди них треть крещенных) – в основном жители гетто, которое немцы не успели взорвать. (Курсив мой – Ж. Х.)

Первая волна литературы войны и Катастрофы проявляется в жанрах, граничащих с документальными: автобиография, как, например, *Девять чемоданов* (1946–48) Белы Жолта; дневник, как, например, написанный в русских лагерях для военнопленных *Лагерный народ* (1947) Иштвана Эркения или написанные о рабочих батальонах *Человечий запах* (1945) Эрно Сепы и *Все же не умерли* (1947) Пала Кирайхеди. (Венгерский вариант имен и заглавий см. в сносках.) В это время еще нет нужной исторической дистанции, еще хочется крикнуть всему миру о происходившем и сохранить в памяти ужасы, чтобы нельзя было потом переписать историю. В литературе ужас Шоа невозможно показать через первичную хронику – она, как жанр, принадлежит историографии. Язык (дискурс) художественной литературы требует установления дистанции, остранения предмета, опосредованности рассказчика, не совпадающего с автором.

При анализе литературы о Шоа особенно важно учитывать выше сказанное. Самые сухие отчеты событий о Шоа до сих пор поражают, и ка-

жется, больше и сказать нельзя, мы теряем дар речи, да и слова не имеют уже первоначального значения. А ведь литература состоит из письменной речи, строится из слов. Этот парадокс литературы о Катастрофе заключает в себе еще одну проблему: художественная литература должна ограничивать себя в передаче фактов, иначе говоря – не впадать в документальность.² Третьей проблемой является присутствие идейного «груза». Любой, кто станет писать о Шоа, чувствует ответственность и внутренний призыв написать так, чтобы внушить читателю «ужас перед ужасами» и вызвать в нем чувство, что это никогда не должно повториться. Эту неизбежную авторскую идею я называю «грузом» потому, что любая литература с «посылком» (*message*), любое произведение с маркированным агитационным содержанием или с прямой воспитательной целью несет в себе опасность потерять в качестве³ или выйти за пределы художественной литературы (ср. дневники, мемуары).

Большое достоинство этих произведений состоит в том, что они писались, во-первых, еще до опыта официальной лжи последующих 40 лет (1948–1988), о которой речь пойдет ниже, и, во-вторых, еще до того, как появилась т. н. «культура Холокоста», в которой постепенно исчезает характерный для этого раннего периода элемент гротеска и иронии, сосуществуют трагизм и комизм. Для иллюстрации этой первичной конкретности и иронии приведу примеры из романа *Девять чемоданов*⁴ Белы Жолта. Он последовательно показывает, как евреи стали жертвами гражданско-буржуазного воспитания, своей наивности и покорности. Они уважали законы и полицейских, одетых в мундир. *Мы стояли в очереди как пингвины, нас вели в вагоны на поводке уважения к закону.*⁵ Евреи (вынужденные учиться за границей из-за процентной нормы в университетах), верили в европейскую, особенно в немецкую культуру, и после возвращения в Венгрию хотели стать законопослушными, порядочными гражданами Венгрии – лучше, чем самые венгры. Эти ассимилированные евреи считали себя «венграми», а верующие евреи внушали им страх. Жолт с ужасом признается, что жандарм ближе ему и его миру, чем одетый в традиционный лапсердак еврей с пейсиками, который представляется ему неким *экзотическим филиппинцем*.⁶ А когда один добрый полицейский отводит глаза и говорит: бегите! – все остаются на ме-

² См. лже-документальную повесть Д. Альбахари. *Восстание в нацистском лагере в Штутльене*. М., 1975.

³ См. *Очную ставку* Йожефа Лендела (посмертное издание 1988) – роман, действие которого происходит в Москве в конце 1940-х гг. и показывает диалог друзей-коммунистов, один из которых прошел через немецкие лагеря, а другой – через советский ГУЛАг. // Lengyel J. *Szembesítés*. Вр., 1988. (Й. Лендел. *Очная ставка*.)

⁴ Zsolt B. *Kilenc koffer*. Вр., 1946–1948. (Б. Жолт. *Девять чемоданов*.)

⁵ Там же. 29.

⁶ Там же. 60.

стах, единственный, кто убежал, бегом же возвращается через час. Причины две: тупое уважение к закону и страх, что некуда идти. Тогда полицейский останавливает цыганскую телегу и отправляет одного мальчика с цыганским табором через границу. Только цыгане, последние из последних согласились помочь, и то по указке жандарма.

Нечто аналогичное происходит на украинском фронте. Партизаны, освободив в бою еврейских рабов, дают им оружие, хотят принять их в отряд. Евреи же говорят, что устали, воевать не хотят и возвращаются даже не в свои венгерские, а в немецкие части. Оттуда их дорога ведет в смерть.

*Невиданная в цивилизации сцена: белых людей с паспортом и адресом, в европейской одежде вталкивают в вагоны, набивают ими до отказа, и везут их в края, где тоже живут белые люди, и где недавно машины скорой помощи подбирали людей, попавших под трамвай, и правительство награждало медалью того, кто спас тонущего в Висле бродягу. Словом, в Европе, где через каждые сто метров дорожные знаки Международного Клуба Автомобилистов предупреждают об опасных поворотах и переездах, ведущих через железнодорожные пути...*⁷

Жолт опубликовал автобиографический роман о гетто в Надьвараде (ныне Румыния, Oradea) в своем журнале *Прогресс* в 1946–47 годы. Роман остался неоконченным, Жолт умер в 1949 году.

Вторая волна литературы о Шоа появляется после революции 1956 года, точнее в годы, когда репрессии смягчаются и начинает складываться т. н. «лучший барак социалистического лагеря». Венгрия называлась так потому, что экономика и уровень жизни безусловно стояли выше, чем в других соцстранах, и партийное руководство – во избежание новых восстаний – делало значительные, но не постоянные (для внушения страха и чувства нестабильности) уступки в культурной жизни. Здесь хочется упомянуть уникальную в то время по жанру музыкальную пьесу с песнями в стиле французского шансона⁸ о жизни известного поэта Миклоша Радноти, выкреста по убеждению, но убитого как еврея в 1944 году. В пьесе говорилось о жестокости войны с трагической иронией, о разрушенных судьбах – с трогательным лиризмом, о неизбежности вторжения истории в личную жизнь – с сарказмом, но в ней ни разу не произносилось слово «еврей» (об этом замалчивании см. ниже).

В 1958 увидел свет первый роман о Шоа, *Elysium*⁹ Имре Кеси – по-смертно. Роман параллельно рассказывает о судьбе арестованного мальчика, его пути в лагерь и в смерть, и о стараниях родителей найти и спасти его. Показаны голод и смерть в подвалах в период бомбардировки Будапешта, появление первого русского солдата. Характерно, что уже в первом настоящем

⁷ Там же. 109–110.

⁸ Hubay M. – Vas I. – Ránki Gy. *Egy szerelem három éjszakája*. Вр., 1960. (М. Хубай – И. Ваш – Д. Ранки. *Три ночи одной любви...*)

⁹ Keszi I. *Elysium*. Вр., 1958. (И. Кеси. *Элизум*.)

романе на тему Шоа ставится в центр детский персонаж. Использование детского взгляда в наррации позволяет избежать всех трех ловушек, указанных выше. Прежде всего, выбор детского рассказчика *ab ovo* помогает избежать документальности, вторжения фактографии. Во-вторых, в ситуации, когда все должны молчать, когда все онемели, когда трудно найти слова, ребенок единственный вправе говорить и может говорить. В этом заключается и общеизвестный разоблачительный эффект «сказки о голом короле», и обычная роль в литературе ребенка, который, еще не зная условностей и предрассудков, высказывает правду или суть дела. В-третьих, детский персонаж как нельзя лучше (хотя и косвенно, но ярко и эмоционально) дает осознать, что речь идет о невинных жертвах.

В сюжетной линии судьбы мальчика преобладают его монологи, иногда переходящие во всезнающее авторское повествование от третьего лица, но и тогда с элементами детского взгляда. Эта монологичная форма сама по себе передает одиночество, в отличие от диалогического повествования, в котором представлена другая сюжетная линия (жизнь семьи в Будапеште). В монологах можно разделить три нарративных приема для передачи восприятия мира ребенком.

Первое: типичные детские мысли и ситуации, трагизм которых в том, что все вокруг как раз не типично, а вывернуто наизнанку. *Здесь совсем неплохо было бы, если только папа с мамой были здесь*¹⁰ – говорит сначала себе мальчик. В этом типичном, даже стереотипичном детском суждении скрывается парадокс: ребенок скучает по родителям, как все дети всех времен, а читатель должен понять: как хорошо, что хотя бы родители на свободе.

Мальчик размышляет по пути на вокзал: *Как хорошо было бы сейчас быть дома, но раз нельзя, путешествовать тоже интересно*.¹¹ Слова «путешествовать» и «интересно» потеряли «нормальный» смысл, в котором их употребляет мальчик.

Перед самым концом войны, когда немцы должны ликвидировать лагерь, где дети подвергались медицинским экспериментам, собирают детей, и они весело, под общее пение уходят в газовые камеры.

Когда сказали, что утром нам нужно отсюда уйти, потому что здесь будет война, дети кричали «ура», поднимали руки к небу, потому что как бы ни было здесь нам хорошо, отправиться дальше всегда интересно.¹²

Здесь слова «хорошо» и опять «интересно» трагически не на месте.

Мальчик мечтает о том, о чем он мог бы поговорить с молодой женщиной, которая взяла его за руку в первый день, но потом исчезла.

¹⁰ Там же. 121.

¹¹ Там же. 167.

¹² Там же. 441.

Мы бы разговаривали. «А кем ты будешь, когда подрастешь?» – спросила бы она, потому что взрослые всегда задают этот вопрос. А ведь вопрос глупый, человек не может знать. Маленькие дети хотят стать кондуктором на трамвае, солдатом, летчиком или учителем, чтобы они сидели перед классом и могли приказывать детям. А я достаточно большой, чтобы знать, что не могу знать, кем я стану. Может быть композитором, или ученым, как папа, а может быть электротехником или детским врачом, который спасает жизнь людей. И я бы ответил: «Не знаю, может быть, детским врачом.» «Это прекрасно – сказала бы она. – Врач спасает жизнь людей.» «Только вот проблема, могу ли я стать врачом. Ведь меня убьют.» И тогда она грустила бы, потому что вспомнила бы, что ее тоже убьют.¹³

Воображаемый диалог в детском монологе усиливает, удваивает эффект одиночества.

Противоестественность событий и эпохи отражена в бессмысленности и невозможности самых типичных жизненных ситуаций и тем. Но здесь же – это второй нарративный прием: детская прямота – мальчик произносит то, о чем вся Европа не позволяла себе думать. Он говорит: меня убьют, не чувствуя запрета, наложенного суеверием. Это не время «спасать жизнь», а время терять свою.

Психологически достоверно передается и стремление десятилетнего ребенка мыслить по-взрослому, подражая логике взрослых (прием, который станет основным в романе Имре Кертеса *Обездоленность*, романа, за который его автор получил Нобелевскую премию в 2002 году¹⁴). Но ребенок мыслит аналогиями:

Люди ходят туда-сюда как львы в клетке. Нет, скорее как белые медведи, они мотают головой то направо, то налево, кивают, как сумашедшие [...] Значит тогда я сейчас тоже живу в рабстве?¹⁵

В лагере, где собирают евреев перед их отправкой в Германию, мальчику грезится – горький парадокс автора – летняя поездка в поезде на Балатон. Ему представляется голубое озеро в окнах поезда.

Озеро голубое, потому что отражает небо, иначе не было бы голубым, и небо тоже не голубое по-настоящему, это только так кажется. И тучи не висят на небе, только там плавают. Вещи вовсе не такие, какими их видит человек.¹⁶

Философский тезис о мнимости мира, доступный ребенку на уровне его знаний о природе, не переносится им на общество, на мир людей. Это делается читателем. Психологический процесс чтения текста с детским рассказчиком предполагает интеллектуальную работу, при которой читатель, стараясь оторваться от своих эмоций, ищет намерения автора.

¹³ Там же. 127.

¹⁴ И. Кертес. *Обездоленность*. Роман вышел по-русски в «Иерусалимском Журнале». 2003. № 14–15. и 2004. № 18. Перевод Ш. Маркиша и Ж. Хетени. См. еще на сайте журнала: www.antho.net/jr.

¹⁵ Keszi I. 121.

¹⁶ Там же. 124.

Наивность детского рассказчика, его взгляда может вызвать и прямое читательское несогласие, протест. Вот мысли мальчика в лагере:

Он чувствовал себя дома. Лес был такой, словно он жил здесь всегда. Вода в озере была создана для него, для его тихого, долгого плавания в надежде. Никогда трава не была такой мягкой и близкой. Никогда он так вкусно не ел. Никогда-никогда! Он был полон благодарности. Он хочет жить здесь, на берегу лесного озера, в лагере Элизиум. Он хочет получить все щедроты, которые здесь получают избранные счастливицы, когда заслужит их своей храбростью. Он заслужит и будет здесь жить в белой одежде, как спасенные блаженные души, с номером на шапке, с желтым треугольником на груди, в форме бессмертных солдат доброты, чистосердечия и храбрости, во веки веков.¹⁷

Из этого парадокса вырастает шокирующий вывод героя в романе *Обездоленность*, о котором еще пойдет речь ниже. (Из слов-элементов «Лес» и «озеро» пейзажа состоит топоним *Waldsee*, где находится детский лагерь – этот топоним повторится у Имре Кертеса, у которого прямые аллюзии на роман Имре Кеси.)

В этих последних цитатах очень важен образ озера, который составляет главный лейтмотив в метафорическом мышлении ребенка. В своеобразном детском мышлении, которое строится на образно-ассоциативных рядах, скрывается возможность создать метафоричный слой в языке произведения и показать мир в неожиданном ракурсе, через особое видение, обнаруживающее сокровенные и новые истины. Самый естественный для передачи внутреннего мира прием – поток сознания с описаниями снов, воспоминаний, всплывающих картин и образов, связанных ассоциативно. Мотив озера расширяется в начале 2-й части в бреду мальчика. Ему представляется, что зебры привезли его на поезде в Сахару, а скорее в потусторонний мир, и все прошлое ушло под воду. Все знакомые и родственники искривлены в воде озера. *Но может быть, это они снаружи, а я внутри. Кто умер, попадает под воду.*¹⁸ (Зебры, по всей видимости, – заключенные в полосатой одежде.) Когда мальчик приходит в себя, ему мешает постоянный дым, дым из крематориев в соседнем лагере, который немцы называют для детей Тартаром. Их же детский лагерь – Элизиум (Елисейские поля), или рай в представлении ребенка.¹⁹ Но оба мира – за пределами жизни, и адский дым пропитывает райскую половину тоже. В дальнейшем воспоминания всплывают из озера.

Образ озера расширяется и становится богатым ассоциациями мотивом. Душевнобольная тетка мальчика в Будапеште вдруг телепатически чувствует, что мальчика сожгли. Она пишет ему письмо, и, чтобы послать письмо вверх, в небо, сжигает письмо, обращая его в пепел и дым. Она пишет: *Туча на небе – это ты плаваешь там, туча похожа на мальчика в большом,*

¹⁷ Там же. 298.

¹⁸ Там же. 264.

¹⁹ Там же. 468.

голубом, круглом озере.²⁰ Озеро превращается в зеркало, которое разделяет прошлое и настоящее, жизнь и смерть, реальное и мнимое. Таким образом присутствие детского взгляда открывает возможность непрямого, опосредованного изображения. Нужно еще упомянуть самую очевидную художественную функцию детского персонажа: он обостряет эмоциональность восприятия произведения, оправдывая даже некоторую сентиментальность, и делает это так, что катартическое воздействие может не смешиваться с прямым намерением автора.

Третий период литературы о Катастрофе начинается с романа Имре Кертеса *Обездоленность* (1975).²¹ Новизна романа Кертеса – в повествовании. Писатель сам прошел подобный путь в таком же возрасте, и роман ведется от первого лица, однако, это самый настоящий объективный роман в том же смысле, в каком мы говорим об объективной лирике. Действие происходит во внутреннем мире мальчика, и хотя роман показывает весь набор ужасов Шоа, самое ужасное – видеть разрушение человеческой души. Это – своеобразный роман воспитания, мы наблюдаем за тем, как меняется рассказчик. Чистота ребенка позволяет показать его как *tabula rasa*, как лакмусовую бумажку. Странность повествования в том, что молодой герой наблюдает за явлениями и событиями с позиции почти постороннего наблюдателя – он таким взглядом наблюдает и за вшами на своем теле, стараясь их понять так же, как и немецких солдат. Посторонний взгляд его сохраняется и при описании тех редких случаев, когда он проявляет эмоции – но сразу за этим появляется снисходительная усмешка над самим собой. Писатель шокирует своих читателей тем, что, особенно в начале, его рассказчик пользуется холодно-изысканным языком школьных сочинений, с присущими такого рода сочинениям ошибками и косноязычием фальшивых, пустых оборотов. (Нужно отметить в скобках, что эти «ошибки» представляют для переводчика особую трудность.) Язык мальчика косвенно, почти как в сказе у таких писателей как Бабель или Платонов, разоблачают, ту Венгрию тридцатых годов, тот мир лицемерия в котором этот мальчик вырос, и одновременно и те тоталитарные 50-е–60-е годы, которые внушили автору то же раздвоение сознания, что и довоенный фашизм в своем «мягком» варианте режима Хорти.

Подросток старается вести себя по-взрослому. Мальчик старается все понять, ключевые слова романа: я понял, я признал. Даже теряя человеческий облик, превратившись в вонючий кусок мяса, он сохраняет взгляд на себя со стороны. Кертес провоцирует читателя мнением ребенка, которое

²⁰ Там же. 354.

²¹ Kertész I. *Sorstalanság*. Bp., 1975. См. Ж. Хетени. *Ordo ab chao. Имре Кертес и его роман «Обездоленность»* // *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Bp., 2004. 249–254.

строится на основе терпимости, понимания другого человека: так его, очевидно, учили родители и школа. На самом же деле он ничего не понимает, наоборот, заблуждается, и не должен понимать, (тем более признавать ничего), из того что происходит вокруг и с ним. Но поведение ассимилированных евреев, послушных граждан среднеевропейских государств, которые они считали своей родиной, было именно таким. Дать и даже уступить место другим, не мешать, не выделяться, не бунтовать. Он считает себя честным потому, что не бежит с другими. Слова потеряли свое значение. Кертес выстраивает детскую логику своего героя из тех же элементов, что Имре Кеси в *Элизиуме*. Подросток считает, что путешествовать интересно, и добровольно записывается в венгерском лагере на работу в Германию. С присутствием его семье и вообще среднему классу отвлеченным уважением к немецкой культуре и порядку, мальчик любит спокойствием немецких солдат, их точной, благодушной без заминки работой. Он рад, что он – как ему кажется – понравился немцу, отбирающему людей: кого на работу, кого прямо в крематорий. Ему нравится сама местность, домики с футбольным полем, все очень чисто, *опрятно и красиво – в самом деле; приходилось согласиться*; и так постепенно доходим до ошеломляющего признания: *могу сказать, я и сам быстро полюбил Бухенвальд*.

В вагоне происходит внутренняя перемена, начинающаяся мирным и легким чувством безразличия, вместо раздражения от прижатых друг к другу тел – чувством внутренней близости, родства. *Впервые после долгого времени я избавился, наконец, и от мук раздражительности: тела, прижатые к моему, больше не мешали, скорее я как-то даже радовался тому, что они здесь, что они со мной, что они такие родственные и такие похожие на мое, и тут впервые мною овладело какое-то непривычное, противоестественное, какое-то неловкое, я бы сказал, нескладное чувство к ним – может быть, любовь, пожалуй, я думаю*. Лежа на платформе среди трупов, он смотрит в небо, где тучи разходятся на миг, и кажется, что по нему пробегает луч света, как быстрый, испытующий светлый взгляд оттуда: *в этот миг на меня упал сверху какой-то луч, быстрый, испытующий взгляд, открылся неопределимого цвета, но в любом случае, вне всякого сомнения светлый глаз*.

Кажется, что этот божественный взгляд есть следствие появления в мальчике любви к людям, и причина появления желания жить. Возвышенное и праздничное настроение подкрепляется тем, что звон ложек сравнивается со звоном колоколов. Предвкушение еды, как бы материально приглашающей жить дальше, вызывает слезы и второй парадокс: *хотелось бы еще немножко пожить в этом славном концентрационном лагере*. Этот процесс возвращения в жизнь поразительным образом напоминает общеизвестную в русской литературе сцену из *Войны и мира* Льва Толстого, где разочарован-

ный князь Андрей на поле бородинской битвы – и перед смертью – исполняется любовью к жизни и к людям. Отчасти и поэтому можно сказать, что роман Кертеса не только роман о Шoa – под концлагерем здесь подразумевается жизнь вообще. Небесный взгляд и звон колоколов являются введением к тому ряду чудес, которые творят не небеса, а люди, помогающие мальчику выжить, вопреки логике и разуму. Вместо «я понял, я признал» мы читаем:

Надо признаться: есть вещи, которых я никогда не сумел бы объяснить, не сумел бы в точности, нет, откуда ни взгляни, со стороны ли моих ожиданий, правил, разума-словом, со стороны жизни, порядка вещей, насколько я уже с ними знаком, по крайней мере.

Последняя глава романа показывает прежде всего последствия Шoa. Внутреннее развитие подростка, переходящего на глазах у читателя из детства во «взрослость», если не в старчество или безвозрастность, внушает мысль о негативной инициации человечества, вступившего в новую эпоху после Катастрофы. Лагерь – аллегория экстремальной ситуации, жизни вообще, экзистенциальный роман. На горе смертельная болезнь разит своих жертв случайно (скажем, свыше определенно случайно), а здесь работает машина смерти, устроенные руками людей заводы массового уничтожения. Ключевые слова: машины и масса.

И начинаем думать. И здесь мы снова оказываемся в ловушке. Парадоксальным образом выходит, что концентрационные лагеря стоят в конце линейного развития идеи о совершенном и рационально организованном человеческом обществе, столь прекрасно задуманном французской революцией, и является одновременно тупиком европейской цивилизации, общества неспособных возлюбить друг друга ближних. Разум и любовь построили лагеря и тюрьмы? Можно ли в таком случае надеяться на тот взгляд сверху, на луч света между облаками, на иррациональную помощь человека? В поэтике случайностей, в иррациональной любви Кертес показывает невидимую сущность мира, порядок хаоса.

Тема Шoa выступает в целом ряде произведений более поздних писателей, пытающихся изобразить неопределенное место еврейства в венгерском обществе после войны. Они ищут свое место, свою принадлежность, стараются определить свое отношение к еврейству. Снова несколько слов об истории.

Значительная часть выживших евреев после войны эмигрировала. Большинство тех, кто остался, принимали советские войска не просто как освободителей, но как спасителей, которым они обязаны жизнью. Новый режим, установившийся после фальсифицированных коммунистами выборов (1948), открывал новые возможности для евреев. Нужны были люди «с образованием» и «с чистой биографией»: не скомпрометировавшие себя ни до, ни во время войны. Евреи могли занимать посты, которые раньше были для них закрыты. Новый режим проповедовал равенство, осуждал национализм и антисемитизм, но требовал взамен полной самоидентификации с идеологией и практикой ком-

мунизма. Мелкобуржуазный образ жизни, остатки еврейских традиций (не говоря уж о религии) должны были уйти в прошлое, принесены в жертву новой принадлежности к обществу коммунистов. Вопрос о происхождении больше не задавался. Венгерское общество это условие приняло в той мере, в какой оно освобождало заодно и от ответственности за антиеврейские законы и за активное участие венгров в депортации евреев. Вытеснение темы, ее замалчивание, казалось, способствует незаконченному еще процессу ассимиляции. Поддерживалась иллюзия о бесклассовом обществе как об обществе без дискриминации. Вдобавок, табуизация еврейской темы служила интересам власти, которая надеялась рассеять старый предрассудок, будто коммунизм означает приход к власти евреев. Эти невысказанные доводы и мысли дошли до второго поколения, детей тех, кто пережил Шоа, в своеобразном и неясном конгломерате общественного самочувствия.

С одной стороны, в Венгрии, как и всюду, появилась известная²² психологическая реакция на Шоа – энкапсуляция, т. е. захоронение проблемы внутри психики, и ограничивание, изоляция от нее, ради сохранения здорового «я». Здесь табу психологическое, «непереваренная» травма опасна для того, кто себе наложил табу. Это табу удваивается из-за общественного табу, о котором говорилось выше. Слово «еврей» стало невозможно произносить. Женщина, родившаяся в 1946 году, сообщает: «Слово еврей не произносилось ни относительно нас, ни о других. Я не понимала, о чем говорят родители, когда слышала такие странные выражения, как *unsereiner*, *nostras*, *индеец* [...] такие нелепости».²³ Для второго поколения табу становится страшной тайной, полужающей, ввиду отсутствия информации, невероятные объяснения.

Эта ситуация передаваема только при помощи введения детского рассказчика. Он единственный имеет возможность нарушать табу – он неведающий, он без предрассудков; у него разоблачающая, прямая логика причин и следствий, он упрямо спрашивает и добивается ответов. Кроме того, в его речи могут фигурировать не рефлексированные (интеллектуально не замаскированные) прямые высказывания.

Дети стараются осмыслить и понять катастрофу, табуизированной для них отцами и матерями, живущими под тенью сталинизма (ГУЛага) и в условиях «двоемыслия» (см. оруэлловский *"double think"*). Эта группа книг показывает, какие психологические проблемы создала катастрофа в последующих поколениях на много десятилетий вперед. (Курсив мой – Ж. Х.)

Петер Надаш в романе *Конец одного семейного романа* (1977), передает поток сознания травмированного ребенка, который воспитывается у де-

²² B. Bettelheim. *Surviving the Holocaust*. 1986.

²³ Pető K. „Engem az antiszemitizmus sodort a zsidók közé...” (Az identitástudat változásai) // Zsidóság, identitástudat, történelem. Bp., 1992. 134; Szilágyi J. – Cserne I. – Pető K. and Szőke Gy. *The Second and the Third Generation: Holocaust Survivors and Their Descendants* // R. R. Braham (Ed.). *Studies on the Holocaust in Hungary*. New York, 1990, 238–255.

душки и бабушки в 50-ые годы, во время показательного процесса Ласло Райка, в котором его отец, агент тайной полиции (КГБ) принимает активное участие. Детское сознание рассказывает без переходов обо всем пережитом. Цепь свободных ассоциаций оправдается тем, что ребенок перенес главную травму, он упал с верхней койки на каменный пол в детдоме, где он оказался – в конце романа – после смерти всех родных, вместе с другими детьми «изменников родины». Редкие ночные появления отца связаны с его спорами с бабушкой, который, пройдя концлагерь, создал странную философию жизни. Эта философия основана на шести тысячах лет условной истории семьи, начиная с Симеона, сына Иакова и Лии. Надаш рассказывает, в форме мифа, о вечном страдании еврейства, о семи эпохах страданий, из которых выводится девиз деда: «умирайте, чтобы спастись». Седьмая эпоха еврейства – круг гибели – должна убить миф еврейства и соединить два потока, разделившихся 2000 лет назад, то есть соединить иудаизм с христианством. Это – один из возможных ответов еврейства на Катастрофу, кстати, о подобном «решении» говорит и Пастернак в *Докторе Живаго*.

Ипессня звучит (1983)²⁴ Миклоша Вамоша (в названии имитируются-пародируются сливающиеся слова пионерской песни) описывает следующую травму в истории Венгрии – 1956-й год, неудавшуюся революцию, которая началась требованием выхода советских войск и истинного социализма вместо партократии, а потом развивалась в сторону гражданской войны и была жестоко подавлена русскими войсками и новым поколением в партийном руководстве. Герой Вамоша – наивный наблюдатель идеологического хаоса. Родители записывают крещеного мальчика на нелегальные уроки [...] катехизма. Через детский монолог передается типичная по свидетельству психологов ситуация: мальчику становится ясно, что он еврей только когда в школе издеваются над ним и когда еврейские мальчики начинают с ним дружить. После признания родителей о происхождении первая реакция – бунт: *Почему вы раньше не сказали? Не хочу быть евреем!*²⁵ Потом мальчик начинает драться с теми, кто над ним издевается, и, торжествуя, присоединяется к еврейскому товарищу с открытием, что бабушка и дедушка школьного товарища тоже погибли в Освенциме.²⁶ Здесь в миниатюре – вся история поведения венгерского еврейства после Шоа. Страх перед новыми гонениями вызвал стремление к самоликвидации еврейства: детей крестили, скрывали от них их происхождение, слово «еврей» не произносилось. Эта самоцензура поддерживалась общей атмосферой, в которой говорить о еврейских делах означало различать евреев и неевреев, а это считалось преступле-

²⁴ Vámos M. Zenga zének. Bp., 1983. (М. Вамош. *Ипессня звучит*.)

²⁵ Там же. 193.

²⁶ Там же. 190–206.

нием против коммунистической догмы «равенства», следовательно: тот, кто произносит слово «еврей», антисемит. Этот парадокс похож на негативную магию древних народов: то, о чем не говорится, не существует.²⁷

Религия и традиции забывались или сохранялись / соблюдались тайно, в поколениях дедов. Как пишет Михай Корниш от имени своего рассказчика-ребенка в романе *Книга-солнце – герой нашей истории* (1994)²⁸ в первой главе *Кладбище*:

Потому что я не был еврей, только мои родители были евреями. Меня не обрезали, ха-ха, и меня не видел раввин, не дали мне еврейского имени, не записали в книгу общины, у меня нет религии, так сказали родители, особенно после 56-го года они повторяли это без конца, если спросят, ты неверующий...²⁹

В главе описано посещение кладбища, вернее т. н. стены смерти, поставленной в память всех жертв Катастрофы на самом большом будапештском еврейском кладбище.

Я смотрю на уцелевших, как нужно себя вести по еврейскому обычаю, я ведь видел дурацкие штуки у бабушки, у евреев страшно замысловатые обязанности, точнее они были у иудеев, а кто они такие? Хорошо, что это уже прекратилось и запрещено, иначе вся семья была бы занята круглые сутки, как бабушка за занавеской.³⁰

Малыш смотрит на евреев беспристрастным, внешним взглядом. Мы встречаем такие выражения, как *хилый птичий народ с длинными шеями, еврейские журавли*,³¹ *о мы бедные отворотительные все*,³² *жиды*.³³ Это детское самоненавистничество создает резкий контраст со вторым посещением кладбища уже взрослым писателем, который находит наиболее подходящий способ траурного поведения: он списывает имена еврейских жертв все подряд, и «восстанавливает» их облик в своем воображении. Раздвоенность главного героя подчеркнута и тем, что в рамках одного абзаца и даже одного предложения автор смешивает повествование от первого и третьего лица.

Каким-то тайным образом второе после Шоа поколение унаследовало страх перед гонениями, не понимая при этом, что такое «еврей». Страх усиливался антисемитизмом. Молчание о Шоа сыграло в жизни детей роль, обратную намерениям отцов: табу, как общая тайна, сплотила детей, подростков, молодых людей, создала замкнутые дружеские кружки евреев, ко-

²⁷ Karády V. *A Shoa, a rendszerváltás és a zsidó azonosságtudat válsága Magyarországon* // R. R. Braham (Ed.). *Studies on the Holocaust in Hungary*. New York, 1990; Karády V. – Kemeny I. *Les juifs dans la structure des classes en Hongrie: essai sur les antécédents historiques des crises d'antisémitisme du XXe siècle* // Actes de la recherche en sciences sociales. Paris, Juin 1978, № 22. 37.

²⁸ Kornis M. *Napkönyv*. Вр., 1994. (М. Корниш. *Книга-солнце*.)

²⁹ Там же. 11.

³⁰ Там же. 13.

³¹ Там же. 12.

³² Там же. 13.

³³ Там же. 14.

торые в большинстве случаев даже не понимали (или поняли намного позже), по каким критериям они сблизилась. Неопределенное чувство евреев второго поколения – чувство «отличия», «инаковости» есть следствие Шoa, и, за неимением других конкретных знаний о еврействе, это чувство создает сознание общности, психологическое сознание «мы». Эти дети, отчасти, действительно удаленные от еврейства настолько, что не знали, что значит само слово «еврей», были лишены и сознания преемственности (continuity) семейных традиций. Поэтому новую волну еврейского сознания (с 80-х годов), в возникновении которой Шoa стала главным элементом еврейской принадлежности (identity), можно считать в какой-то мере беспочвенной. Здесь опять-таки важна не сама Шoa, а ее последствия: табу, неясности, вражда, страх выживших перед тайным антисемитизмом.

Мне кажется, что при всех конкретных и исторически обусловленных различиях, литература Шoa разных стран имеет общие признаки. Сошлюсь на один пример, на роман Жоржа Перека *W или воспоминание о детстве* (1975).³⁴ Совпадения доходят даже до таких сюжетных деталей, как посещение молодым человеком кладбища (ср. у Корниша) или увлечение мальчика католицизмом (ср. у Вамоша). Перек потерял обоих родителей на войне и одна сюжетная линия посвящена собиранию детских воспоминаний о них, и коррекции уже взрослым сознанием этих осколков памяти согласно реальным событиям. Мальчик не осознает своего происхождения, но уверен, что отличается от других, ищет свое *отличительное фабричное клеймо*.³⁵

Еще полнее и выразительнее Шoa отражается в другой сюжетной линии, которая на первый взгляд не имеет никакого отношения к Шoa. Это – первый роман писателя, написанный им в 13 лет, *о жизни общества, которое занимается исключительно спортом на острове близ Огненной Земли*.³⁶ Повествование, начатое детским увлеченным рассказом о спортивных играх, кончается словами: *...в крепости высились кучи золотых зубов, обручальных колец, очков, горы сваленной одежды, пыльные пакки и куски мыла плохого качества*.³⁷

Как мы видим, детский взгляд интересен не только в литературе о Шoa в узком смысле, но и там, где Шoa – вовсе не только историческое событие в прошлом. С одной стороны литература о Шoa пишется и сегодня и будет писаться и завтра, с другой стороны, книги о Катастрофе говорят о нашей сегодняшней жизни.

³⁴ G. Peres. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, 1975. (Ж. Перек. W или воспоминание детства.)

³⁵ Там же. 109.

³⁶ Там же. 15.

³⁷ Там же. 161.

1956 КАК МОТИВ НАЦИОНАЛЬНОГО ИМИДЖА ВЕНГРОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Иштван Феньвеш

(Fenyvesi István, Szeged)

Венгерское народное восстание, возникшее как объект изображения, разрушило художественный стереотип «соцстраны» в советской литературе. В отношении к этой теме симпатии и антипатии впервые резко разошлись с партийными установками, оценки происходящего и акценты самого изображения стали рождаться уже согласно личным взглядам и мироощущениям авторов, независимо от их партийной принадлежности. Напомним: членство в КПСС для писателя вплоть до 1991 года было не просто условием обретения определенных экзистенциальных благ, но и некоей внешней данностью биографии, которая указывалась во всех печатных справках о нем.¹ Многие позже расскажут, с каким недоумением их иностранные коллеги, даже «прогрессивные», удивлялись публичному афишированию столь частного факта биографии.

Тема эта ни с русской, ни с венгерской стороны еще не разрабатывалась. Отсюда мнения, будто ее и невозможно обрисовать за «неимением» материала. Поэтому в широком читательском и даже в литературоведческом сознании она как бы не существует. В отличие, напр., от темы 1944–45 гг. (не в ее внешнем проявлении, т. е. описании боевых действий Советской Армии на территории нашей страны, а в собственно национально-имиджном, т. е. в изображении фигур венгров в эти месяцы) сущностный показ черт времени здесь, с одной стороны, более распылен, с другой – в целом менее конкретен. Жанровый состав включаемых в круг изучения произведений являет меньшее разнообразие. Зато, в соответствии с характером самой проблематики, резко расходятся индивидуальные оценки и уровень художественного постижения материала.

Несомненен факт, что ввиду многолетнего запрета на объективную разработку темы пока весьма невелико число относящихся к ней самостоятельных произведений. Большинство – это отрывки, отдельные, хоть и весомые пассажи, запоминающиеся эпизоды или эпизодические фигуры. Все это, однако, не может быть помехой для хотя бы эскизного обзора данного отрезка нашего национального имиджа в русской литературе.

¹ Не составляет исключения даже выпущенный уже в годы перестройки *Литературный энциклопедический словарь* (1987).

Материал наш в целом разделяется на две неравные, как по числу произведений, так и по собственно литературному качеству, части. Естественным водоразделом между ними служит авторское отношение к событиям, их идеологическая оценка. Она делит всю творческую продукцию на апологию сталинизма и на преодоление собственного рабства через выражение сочувствия к борьбе другого народа.

1. Охранительская литература

1.1. В первые два месяца после событий советское руководство дозирует информацию «по чайной ложке», причем не только для «широких масс», но и для писателей.² Из 15 материалов о Венгрии, опубликованных, напр., в *Литературной газете* до 31 декабря, определенный интерес для нас могут представлять лишь заметка абхазского писателя Г. Гулия 30 октября (он побывал в стране, судя по приведенным фактам, еще летом и здесь строго придерживается оценочного шаблона первых дней), репортаж Б. Романова о встрече в Союзе писателей Венгрии (1 декабря) и коллективное письмо двух десятков ведущих – согласно официальной номенклатуре – писателей (22 ноября; это, вероятно, полный состав тогдашнего правления ССП) во главе с Шолоховым и Фединым, публиковавшееся как ответ французским коллегам. Хотя в этом последнем мы встречаем уже невиданный ранее прием – текст письма французов приводится целиком, оно, хотя бросается в глаза некоторая стилистическая правка по сравнению в языком партийных постановлений, все же полностью во власти линии ЦК. (Позже, напр., в связи с «делом Пастернака», мир убедится, как «добывались» подобные «согласительно-одобрительные» подписи.) В *Правде* (27 декабря) публикуется «перевод» интервью Шолохова газете *Népszabadság*, о котором тогдашний московский корреспондент много лет спустя расскажет со слов писателя, что «даже ему», члену ЦК, привезли для подписи уже готовый текст со Старой площади.³

О том, как встретили венгерские события руководящие круги Союза писателей, нам известно уже из многих источников. Цитировавшийся выше Л. Лазарев пишет: «Наши „охранители“, наши „гориллы“ не только испугались кровавых событий в Будапеште, но и обрадовались им. И страх был – впервые произошло такое мощное извержение народного негодования, и злая радость, перекрывающее страх злорадство – вот он, результат подтачивающей устои критики Сталина. Чтобы не допустить чего-нибудь в таком роде у нас,

² «Мы работники центральных литературных журналов, при каждом удобном случае забегали в международный отдел (ЦК КПСС – И. Ф.) в надежде, что у них есть какая-нибудь зарубежная информация, которая поможет разобраться в том, что происходит в Будапеште, выбраться из обрушившейся на нас груды очевидной и неочевидной лжи.» Л. Лазарев. *Шестой этаж* // «Знамя». 1994. № 4. 86.

³ Kékesdi Gy. *Akkor Moszkvában – 1956. október 23. – november 4.* // „Népszabadság”. 1989. június 10.

нужны крутые профилактические меры. [...] Надо приструнить московских писателей, ведь в Будапеште все началось с кружка Петефи, который тамошние власти проморгали, своевременно не запретили...»⁴

Решено было срочно организовать поддержку «линии партии» средствами литературы.

И уже с самого начала 1957 года начинают появляться отклики литераторов в «оперативных» жанрах. Основной же реакцией подавляющего большинства писателей, при вынужденном внешнем «согласии» в форме голосований за официальные резолюции, было молчание. То, о котором несколько позднее (и в более общем смысле) напишет до конца жизни не признанный властями старый мастер стиха Павел Антокольский: *Росла из нашего молчанья / Огромная беда [...] И не мертвец нам ненавистен, / а наша немота.*⁵

1.2. Как бы демонстрируя спонтанное единодушие реагирования писателей по стране, редакции сразу трех журналов печатают в первых же номерах 1957 года по стихотворению на нашу тему.

В Будапеште Ярослава Смелякова было напечатано на первых двух страницах в номере *Нового мира*, вышедшем, кстати, с большим опозданием, лишь к концу февраля.

Эпиграфом служит сообщение из газет. Сам текст представляет собой зарифмованные в пятистопном ямбе строки в духе штампов военной лирики. К сказанному о войне-освободителе уже в сотнях произведений поэзии и прозы он не добавляет ни новых психологических черт, ни свежих поэтических находок. А главное, не обогащает оно русского читателя и в смысле прояснения сущностных вопросов, возникших перед каждым в связи с «событиями в Венгрии». (Так в эти месяцы назывался раздел *Правды* и всех других газет, спрятанный на задворках последних страниц). Из большого объема – 15 строф по четыре строки, их характеристике («мятеж») и квалификации участников («бандиты») вместе с действиями последних («ринутись толпой», «ударом в спину повалили, рубили фомкой и киркой») отведена всего лишь одна, долженствовавшая служить для закрепления идеологических шаблонов, утвержденных на Старой площади. И, разумеется, ни словом не обмолвился автор о роли советских войск в этих «событиях».

Поскольку в данной статье, вероятно, вообще впервые рассматривается это произведение – первенец нашей темы, для его понимания стоит вспомнить единственную встречу пишущего эти строки с автором летом 1969 года. Будучи участником конференции МАПРЯЛ (с нее пошел потом отсчет конгрессам) в Москве, в перерыве заседаний я был приглашен Р. Рождест-

⁴ Л. Лазарев. 86.

⁵ П. Антокольский. *Реквием. Стихи советских поэтов* // «Современник». 1989. 7.

венским (мы с ним познакомились, когда он с Окуджавой и другими писателями осенью 1967 г. приезжал в Сегед) пообедать в ЦДЛ. Только мы уселись, как в дверях зала, где все стены уже тогда хранили интересные росписи многих писателей, появился Смеляков. Было видно: ищет, куда бы приткнуться. Когда приблизился к нам, под тяжестью его взгляда Рождественский вздрогнул и позвал его к нам. Смеляков не отказался ни от приглашения, ни в дальнейшем от обильного по части водки угощения, кстати, как я сразу заметил, уже явно излишнего в его состоянии. Естественно, зашла речь и о Венгрии. «Я там не бывал, но про вас писал, – вспомнил он. Когда Рождественский куда-то отлучился на пару минут, я спросил о „бандитах“. Понимаешь, – ответил Смеляков – я ведь уже сидел. А тут они вызвали. *Предложили* написать. Я отнекивался [...] Но они были сильнее: у меня сборник был на выходе...»⁶

25 строк **Михаила Авилова** уже одним названием⁷ выдают ту же вторичность впечатления, которую Смеляков подчеркивал своим эпиграфом. Здесь оживают картины, где действуют знакомые еще по обвинительным речам А. Вышинского «бешеные собаки» и «громилы в их зверином реве», с нагромождением увиденного в кино и его толкованием: *где в шпалерах трупов, скрюченных огнем, / В разгуле злобы, виселиц и крови / Эсэсовский мы «почерк» узнаем.* Осмыслением же такой детали, как «разрушенный квартал», точнее проблемой возникновения этой реалии, автор не отягощает себя.

Семен Гордеев берет эпиграфом уже несколько избитые к тому времени от частого цитирования строки Фучика («Люди, я вас любил, будьте бдительны!») и вспоминает пребывание в Венгрии (судя по широте впечатлений – членом делегации, да в те годы иначе и не ездили!) в неизбитых образах, объединяемых впечатлением безмолвия.⁸ Однако содержание, обусловленное названием, а с ним и все стихотворение остается без собственно лирического переживания, так как автор ничем адекватным не уравновешивает (не разрушает) эту тишину, поскольку и «черная гроза», и «растоптать огнем» уводят от намеченной сферы ощущения, и таким образом «враги» и «с тобою мы» (где «ты» – это сила, разбившая врага, что очевидный для всех современников нонсенс) не могут стать им достаточным по мысли противовесом.

Стихотворный шарж **А. Костовецкого**,⁹ хоть и не лишенный газетно-документального основания («Всплыл Хорти [...] / Таясь в Лиссабоне»), стремясь воспроизвести «сцену» по законам сатиры, уводит читателя к при-

⁶ Сравним хотя бы две строки из лучших вещей поэта с деланностью и беспомощностью этого отклика: «Овчарки рвутся с жарким храпом / И злее бегают конвой». Стихотворение *Земляки* // Я. Смеляков. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1972. 186.

⁷ М. Авилов. *Фотоснимки из Венгрии* // «Дон». 1957. № 1. 112.

⁸ С. Гордеев. *Обманчивая тишина* // «Советская Украина». 1957. № 1. 75.

⁹ А. Костовецкий. *Мечты Хорти* // «Советская Украина». 1957. № 2.

митивным словесным клише, где нет и минимальной образности. Фразы стучат как в передовице («Реакция начала / Белый террор»), а к тому же под конец он отказывается от той же документальности («Но встал за свободу / Рабочий народ / И грозно ответил: / Фашизм не пройдет!»). Приложенная иллюстрация Р. Матусевича, где на плетущейся кляче со сватиковидным хвостом сидит дряхлый адмирал с железным крестом на груди и с виселицей на плечах, а шпорами на его дырявых сапогах служат знаки доллара и фунта стерлинга, по сравнению с иллюстрируемым (разумеется, в духе борисефимовской традиции) воспринимается даже как нечто художественно более цельное.

*Баллада о венгерском студенте Льва Ошанина*¹⁰ «генетически» восходит к совместной с Долматовским (и упомянутой последним 21 апреля, см. на следующей странице) пароходной экскурсии по Дунаю в обществе молодых активистов. Она появилась в печати на несколько недель раньше книги собрата по перу, таким образом это первое в нашем ряду произведение, где чувствуется личное знание страны именно в рассматриваемый период.

Вообще же автора на основе его большого цикла 1949 года, когда он побывал на фестивале молодежи мира в Будапеште и, поездив в разные части страны, запечатлел моментальные снимки жизни по нормам того времени, можно считать открывателем венгерской темы в советской лирике. (Не считая тех авторов, которые в первой половине 20-го века посвящали по стихотворению или рассказу отдельным венграм.)

Здесь тема впервые обретает собственно литературное оформление: повествование строится на индивидуальной судьбе, рассказанной автору самим героем (студент, сын рабочего, участник демонстраций и боев, приходит домой и находит отца убитым восставшими), соблюдена традиционная форма баллады. Для уровня лирики 50-х годов это было бы не худшим произведением в своем роде, если бы не внесение главной идеологической предпосылки о внешних и внутренних врагах как движущих силах событий и (так же чуть ли не обязательным атрибутом!) поучительный тон все время присутствующего автора с директными призывами вроде «Отцеубийца – сам себе / ты шепчешь. или тебе бы, Шандор, разрядить / В хортиста автомат!»

1.3. В апреле 1957 года поэт **Евгений Долматовский** провел в Венгрии месяц в качестве спецкора *Литературной газеты*. К концу года он выпустил дневник, где в форме очерков и стихов отчитался о главном из увиденного.

На обложке тонкой тетради (30 тыс. экземпляров)¹¹ заглавие дано в три строчки, образующие цвета венгерского национального флага. Деталь эту здесь нужно признать значимой, поскольку раньше в элементах оформ-

¹⁰ Л. Ошанин. *Баллада о венгерском студенте* // «Комсомольская правда». 13 октября 1957 г.

¹¹ У. Долматовский. *В Венгрии весной 1957 года*. Л.–М., 1957.

ления всегда подчеркивалось общее идейное, здесь же впервые – частное национальное.

Надо отдать должное, Долматовский использовал время для знакомства с жизнью страны не только в ее географических пределах, но и по разнообразной социальной вертикали. Основной интерес он всюду проявлял к тому, как проходили «события» и насколько с тех пор наладилась жизнь. О последнем он мог получать информацию и в качестве простого наблюдателя-прохожего, и нарисованная им картина оказалась близка к реальной. Относительно же первого вопроса ни состав информаторов (ведущие партийные работники, старые знакомцы еще по эмиграции, один из редакторов будущих *Белых книг*, а на местах – партийные деятели, руководство предприятий), ни представляемая им «фирма» не позволили ему отступить от заданной идеологической схемы.

Во многом повторяя, но подробно не раскрывая утверждения советской печати предыдущих месяцев о белом терроре, о роли писателей в событиях, о кружке им. Петефи и т. д., он, видно, по этой части не стремился собирать никаких новых данных. Подобно советской прессе и уже упомянутым выше стихам, он также не обогащает читателей сведениями о конкретных формах «братской» помощи после 23 октября: случайно встреченный подполковник, старый знакомый еще военной поры (по крайней мере, в скупой формулировке автора) подытоживает свой опыт общими словами: «Это была очень трудная операция. И мы выполнили ее силами никогда не воевавших молодых солдат».

Пару раз эскизно мелькает у него даже тень замеченного у некоторых венгров недоверия (напр., учительнице в школе не нравится, что дети слушают писателя), как не умолчал он и о потоке беженцев на Запад, правда, уменьшив их число до десятков тысяч. А в одном случае он был даже более толерантным, чем его хозяева. Это в редакции *Élet és irodalom* он упрекает старших венгерских коллег (Д. Бёлёни и др.) в том, что они не всегда проявляют достаточно гибкости по отношению к колебавшимся писателям. Правда, лично встречаться с такими он не решился, лишь заглянул в кафе *Хунгария*, чтобы посмотреть на сидящих там писателей. Основное свое впечатление от мельком увиденных там передал так: «словно вынуты из нафталина». Деятелей же мюнхенского *Irodalmi Újság* обозвал коротко фашистами.

Вообще сквозь «общесоветский» взгляд, при всей отмеченной выше дани времени и заданию, очеркам Долматовского иногда не откажешь и в определенной сдержанности. Напр., в заключительной главке о последнем дне командировки – 1 мая, скороговоркой сообщив о митинге на площади Героев (не захлебываясь восторгом о «всемирной поддержке» ВСРП, как это делает корреспондент *Правды*, а отмечая совершенно удививший его по сравнению с московской «практикой» момент, когда руководители страны

идут к месту проведения митинга во главе районных колонн), он заполняет все оставшееся место вызванными встречами с интернационалистом-«испанцем» воспоминаниями о Матэ Залке.

Подобная двойственность присуща и стихотворным вставкам. Помещенные попеременно с прозой, в качестве самостоятельных «страниц» дневника, они иногда связаны по теме с предыдущим очерком, а чаще – самостоятельны. Их содержание во всем служит передаче основной идейной концепции книги. Одни из них вырастают из услышанных им рассказов о трагических событиях (таковы *Будапештский горком*, построенный на военной романтике *Парламентер в Будапеште* и *Печальная повесть* – единственное, пожалуй, настоящее лирическое стихотворение цикла), другие переданы в мажорных тонах (*Рабочий патруль*, *Дунай*, *В центре Европы*), переходя иногда даже в идиллию (*Деревенская свадьба*). Стихотворное решение характеризуется не слишком большим разнообразием ритмических возможностей и стремлением к точной рифмовке.

Леонид Решетников¹² подытоживает увиденное в ходе новых встреч со страной, где он в свое время сражался. Происшедшее для него – «тьнь коричневой чумы», преодоление которой было сделано обоими народами («со мною вместе / ты спас свой угол от огня») во имя дальнейшего следования по единому пути: «Одна дорога нам – навеки, / По ней плечом к плечу идти.»

«О днях октябрьских знаю из газет», – признается **Федор Горбунов**,¹³ вспоминая сорок пятый год, венгерского мальчишку, спасенного в Кечкешмете солдатом ценой собственной жизни, что выводит его (невольно признавая, впервые, кстати, в литературном произведении, понесенные Советской Армией в 56-ом жертвы) на мысль о «тех, кто для друга жизни не жалеет».

Насколько впервые попадающему в Венгрию (и, судя по начальным строкам «Никогда я границы не видел, / А сегодня ее пересек» – и за границу) узбекскому поэту **Рамзу Бабаджану** в его цикле *На берегу Дуная*¹⁴ удастся передать в свежих образах восторг от новых для себя мест (*Чинара*, *Токай*), настолько же он остается пленником конвенций в виде публицистических решений, как только прикасается к темам, хотя бы немного связанным с политикой. Так, говоря о «событийной стороне» происшедшего в *Балладе о смерти коммуниста* он способен поведать своим читателям лишь такие общие места как *Бушует на улицах белый террор. / От выстрелов стекла дрожат. [...] Взмыла на гребне мутной волны / Хортистская гниль и мразь. [...] Раздавлен мятеж. / Насмерть гидра поражена.*

¹² Л. Решетников. *Венгерскому другу* // «Новый мир». 1958. № 2. 29–30.

¹³ Ф. Горбунов. *Иштван* // «Дон». 1958. № 5. 51.

¹⁴ Р. Бабаджан. *На берегу Дуная* // «Звезда». 1963. № 4.

Судя по найденным на сегодняшний день, последний стихотворный отклик на нашу тему – это 4 глава поэмы **Владимира Фирсова** *Восставший над громом*.¹⁵

На берегу речки, на рыбалке, «в свете черемух, в лунной пороше» Алеша вспоминает себя солдатом в Венгрии в 56 году. Передачи лирических переживаний поэту, однако, хватает только на пейзажные картинки осеннего Будапешта и на чувство страшных потерь (*Земля, земля, / ты скольких за день / не досчиталась сыновей!*),¹⁶ а в герое осталось лишь то, как замполит истолковывал увиденное: *Ведь каждый понял в эти дни, / Что проморгали, / Проглядели / «колонну пятую» они; / что под личиной «демократов» / не разглядели вражеских лиц. / И вот пришла, / пришла расплата / за пагубный либерализм.*¹⁷ И несомненно из тех же политбесед идет: *Но мы, советские солдаты, / как и в далеком сорок пятом, / вернули Венгрии покой.*¹⁸

1.4. В первой половине 60-х гг. «социальный заказ» вызывает первое эпическое произведение апологетического характера, за которым в течение десятилетия появится, насколько нам известно, еще одно.

Романы **Александра Авдеенко**¹⁹ и **Дмитрия Сергеевича**²⁰ были призваны подняться над уровнем многочисленных пропагандистских брошюр и дать эпический простор для показа событий и их историко-психологических пружин. При всем их вполне достаточном для такой цели объеме они, однако, не оказались готовыми удовлетворить этим ожиданиям, поскольку уподобились лишь лекторам вроде романов Андраша Беркеши на эту же тему. Притом если у этого венгерского автора (напр. в *После бури*) политическая схема, определяющая расстановку действующих лиц (чтобы не углубляться нам в детали остального) еще реализовывалась по «четырем основным причинам», объявленным Я. Кадаром в начале декабря, у них уже почти сводится на нет первая (Ракоши), а главный акцент переносится на третью и четвертую (внутренняя и внешняя реакция).

И это при том, что оба писателя, по собственному признанию, находились во время событий в Венгрии (Авдеенко застрял в турпоездке, а Сергеевич был специально прикомандирован как корреспондент), следовательно, они могли бы опираться не только на сообщения советской прессы и на оперативно переведенные на русский венгерские *Белые книги*, а и на собственные личные впечатления. Во всем содержании их книг, однако, доминирует однозначный приоритет центральных партийных директив.

¹⁵ Вл. Фирсов. *Стихи. Книга лирики*. М., 1972.

¹⁶ Там же. 148.

¹⁷ Там же. 147.

¹⁸ Там же. 148.

¹⁹ А. Авдеенко. *Черные колокола* // «Москва». 1963. № 5. 18–92; № 6. 17–105.

²⁰ Д. Сергеевич. *Гроза на рассвете*. Одесса, 1973. 356.

Перечисление фактических ошибок, допущенных авторами при описании реалий, заняло бы несколько страниц. У Авдеенко их несколько меньше (академия Ракоци, кайзеровские усы у Имре Надь, перестрелка на севере и юге столицы уже во время митинга у памятника Петефи и др.), от Сергиевича же чуть ли не на каждой странице такое впечатление, будто он совсем не знает даже карты города и элементарной хронологии событий. (Достаточно одного примера: у обоих рядовые коммунисты уже 3 ноября знают о создании правительства Кадара и т. д.)

Основное условие достоверности изображения персонажей могло бы быть соблюдено лишь тогда, если бы они были не плакатными фигурами, говорящими газетными клише. Ни Авдеенко, ни Сергиевич не проявили и минимального стремления к индивидуализации персонажей. На одной стороне старый рабочий – Хорват у Авдеенко и Балог у Сергиевича, в их семьях одни дети верны принципам социализма, другие – поддаются временным заблуждениям. У обоих есть по писателю, который подготавливал идейный разброд, главным же двигателем событий у того и другого выступает бывший эксплуататор, эмигрант, а ныне резидент ЦРУ. Не менее шаблонны фигуры и советских полковников (соответственно Бугрова и Нилова): они по-настоящему мало озабочены, напр., причинами происходящего и выполняют в основном роль резонеров.

Идейные оценки авторов весьма близки к венгерским литературным шаблонам 1957–60 гг. Для Авдеенко характерны обильные цитаты из пропагандистских сборников. Сергиевич для характеристики Имре Надь довольствуется лаконичной сноской «злейший враг венгерского народа», а Герё – вообще указанием на его партийный пост.

Это такими средствами они надеются убедить читателя в том, что в восстании принимали участие лишь силы капиталистической реставрации, которые у них, кстати, уже утром 24 октября начинают наводнять страну. И прежде всего – организованные силы Запада, главный представитель которых у Авдеенко, эмигрант Карой Роза, агент ЦРУ, уже за день до начала демонстрации (!) переезжает границу для проверки готовности своих кадров. Именно он (как и его *alter ego* у Сергиевича Стоун), согласно идейному замыслу автора, является центральной фигурой романа: он присутствует почти во всех важнейших сценах и тщательно следит за выполнением давно разработанного в Вашингтоне оперативного плана. Его деятельности и действиям его людей уделяется основное внимание автора.

В романах Авдеенко и Сергиевича мы находим множество упоминаний о вооруженной борьбе мятежников. Но на вопрос (кстати, так и не поставленный в романе), против кого же они борются, какие силы стоят на другой стороне, защищая «народный строй», читатель не удостоивается вразумительного ответа. Авдеенко в начале одной из глав пишет о том, что «семь

дней Будапешт колыхал огнем орудий» (6–36), и лишь во второй части упоминает скороговоркой, что «русские своих погибших не хоронят: увозят» (6–23), а в освещении Сергиевича советские войска вообще поданы (в рассказах полковника Нилова) как нейтральные наблюдатели, показаны же только на последних страницах как патрули, проверяющие на дорогах. В конце романа Авдеенко перелом происходит – вслед за объявлением об образовании Венгерского Рабоче-Крестьянского Правительства – благодаря выступлению венгерских рабочих отрядов.

И тут, не углубляясь далеко в теоретические рассуждения, нужно хотя бы вкратце отметить одно существенное отличие разработки этой темы и темы 1945 года.

Речь идет, по нашему мнению, не о случайных чертах, а о закономерных особенностях поэтики в разработке этих двух «подтем» военной прозы. Наш тезис, думается, может быть понят лишь в сопоставлении с изобразительной тематикой Великой отечественной войны, в частности, в рассказах и романах об освободительных боях на территории Венгрии. Там, как и в произведениях о боях еще на территории самой страны, показу военных действий уделяется главное внимание. По памятной формуле критики 50–60-х гг., война показана как тяжелый, ежечасный, слаженный труд каждого солдата в контексте труда коллектива (взвода, роты и т. д.) Писатель, а вслед за ним и читатель восхищается умением и отвагой своего соотечественника в шинели, гордится его справедливой борьбой за освобождение от фашизма.

Совсем другое мы наблюдаем здесь: авторы прямо избегают показа вооруженных столкновений. В советских пропагандистских изданиях многословно, хотя и настолько же туманно, редко договариваясь до конкретной сути, писали об интернациональной помощи, и под этим всегда однозначно подразумевалось прежде всего подавление восстания.

Когда же дело доходило до художественного показа конкретных будней этой помощи «в формах самой жизни», то можно было бы предположить, что в силу вступало некое указание свыше – всячески воздерживаться от этого. Повторяю: это лишь наше предположение, поскольку за полтора десятилетия, прошедшие со времени падения власти КПСС, документальных подтверждений на этот счет не опубликовано. Скорее всего и не было такого: трудно предположить, чтобы в то время как «правая рука» направляла танки на Прагу, а затем на Кабул, «левая» застыдилась бы этих же действий или их отражения в работах «инженеров человеческих душ», «верных пулеметчиков партии». Просто здесь могло возникнуть элементарное понимание прямого вреда делу от шокирующего действия директного изображения.

2. Преодоление сталинизма

Во время своего официального визита первый президент демократической России Б. Н. Ельцин заявил в Государственном собрании Венгрии: «На советском режиме она (трагедия 1956 года) навсегда останется несмываемым пятном. [...] Горько сознавать, что по приказу тогдашних кремлевских руководителей в те трагические события были втянуты солдаты-россияне, через десять лет после того, как они ценой огромных жертв освободили Венгрию от коричневой чумы фашизма. На смену одной идеологии насилия пришла другая».²¹

На основе многолетних поисков проявлений интереса и симпатий к борющейся Венгрии можем утверждать: такое осознание происшедшего было присуще многим лучшим русским умам уже с самого начала событий.²²

Поэт **Владимир Уфлянд** увековечил поступок одного из «неофутуристов с гусиным пером» Михаила Красильникова, устроившего *хеппинг* на демонстрации 7 ноября 1956 года: проходя перед трибуной, он кричал «неутвержденные лозунги» типа «Да здравствует кровавая клика Тито – Ранковича!», «Да здравствует кровавая клика Имре Надя!» Народ дружно откликался: «Ура!» «При выходе с Дворцовой Мишу взяли и он отсидел четыре года в Мордовии.»²³

Студент физмата ЛГУ Револьт Пименов свое письмо-протест против подавления венгерской революции разослал всем депутатам Верховного Совета СССР, за что был исключен из университета и провел в ГУЛАГе более 15 лет.²⁴

Мужественным ученым, в различных формах проявлявшим свое отношение к Венгрии, нет числа. Об одном, руководителе отделом в Зоологическом институте АН Б. С. Виноградове рассказывает его бывший ученик: «В декабре 56 года я застал Б. С. за необычным занятием. Он подбирал по-

²¹ Выступление Президента России Бориса Ельцина в Государственном собрании Венгрии 11 ноября 1992 года. // «Звезда». 1996. № 10. 155.

²² Широко известны теперь, напр., имена ленинградских студентов – историков, филологов, искусствоведов и одного богослова, всего около десятка человек, имевших смелость публично выразить свое сочувствие и тем самым – протест против действий режима. Бывший студент Герценовского института М. Коносов вспоминает: «Когда грянули события венгерской осени, они упали уже на подготовленную почву. У нас в Питере мы восприняли их душой и сердцем.» (*Записки вечно студента* // «Смена». Спб., 11 и 18 сентября 1993 г.) С. Тимченко рассказывает о Бор. Пустынцеве и еще 9 человек (от 19 до 22 лет), получивших тогда по 10 лет за антисоветскую агитацию: это они распространяли листовку: «Граждане! Сталинизма продолжает существовать! Об этом свидетельствуют события в Польше и Венгрии, где народная свобода раздавлена гусеницами советских танков!» (В России – «ранее судимый», в Венгрии – «герой»). // «Вечерний Петербург». 17 сентября 1993 г.)

²³ Вл. Уфлянд. «Если Бог пошлет мне читателей». Спб., 1999. 193.

²⁴ Предисловие от редакции к статье А. Любичева. // «Знамя». 1991. № 10. 173.

сылку в дар сгоревшему во время венгерских событий Будапештскому естественно-научному музею. В эту посылку отбирались не только обычные, но и в достаточной степени редкие виды. И когда кто-то из лаборантов сказал ему: „Что ж вы, Б. С., американцам такого не плете, а здесь мы в обмен ничего не получим.” – учитель ответил: „Мы сожгли, мы и посылаем”.²⁵

На особом месте стоит среди сочувствующих профессор-биолог А. А. Любичев, чьи записки *О смысле и значении венгерской трагедии*, написанные по горячим следам событий, широко ходили в самиздате. Публикуя их уже после смерти автора, проф. Н. Воронцов воспроизводит атмосферу тех месяцев таким образом: «Венгерские события в кругу моих учителей интерпретировались совершенно иначе, нежели в официозной прессе. В оценке было полное единодушие, но никто из них, много переживших на своем веку, не оставил нам такого документа, как записки Любичева. Но отношение Любичева, хочу еще раз подчеркнуть, разделялось его сверстниками, людьми его круга».²⁶

Крупнейший зоолог и специалист по защите растений, А. А. Любичев, ученый с мировым именем и к тому же человек недюжинной отваги, считается одним из первых деятелей самиздата. Известно: в свое время он выступил с резкой критикой любимца Сталина – Лысенко (и чудом остался на свободе), писал в правительство о необходимости организовать институт по изучению идеализма и многое другое.

Важнейшей, итоговой мыслью его записок является следующая: «Венгерское восстание не контрреволюция, а настоящее народное. Интервенция, подавление венгерских рабочих и крестьян есть акт контрреволюционный. Значение венгерских событий в том, что первый страшный удар по сталинизму в международном масштабе нанесен не капиталистами, а рабочими и прогрессивной молодежью».²⁷

2.1. Переходя к литературе, укажем: кропотливая работа по собиранию всех, вплоть до мельчайших, проявлений интереса и высказываний вольных, неподцензурных мыслей должна и дальше проводиться по всем источникам. Лишь в этом случае всплывет на поверхность все самое ценное, доселе не известное.²⁸ Интернет обещает особенно интересные находки.

Начиная с конца 70-х гг., прежде всего в неподцензурной андеграундной и эмигрантской литературе зарождаются первые сочувствующие художественные отклики на венгерские события. Со временем их пропорция по-

²⁵ Там же.

²⁶ Н. Воронцов. *Поколение Любичева* // «Знамя». 1991. № 10. 179.

²⁷ А. Любичев. *О смысле и значении венгерской трагедии* // «Знамя». 1991. № 10. 177–178.

²⁸ Так, нам известны, к примеру, сами факты высказываний на тему таких разных творческих личностей как М. Алданов и И. Эренбург, произведений неизвестных авторов, напр. стихотворение об Имре Надь и др. Поиск текстов продолжается.

степенно вырастает вместе с качеством – силой поэтического переживания и его профессионального оформления.

Идейная основа зарождения таких произведений закладывалась еще в октябрьские дни. «В дни венгерских событий, – вспоминает **Лазарь Лазарев**, – вся эта система развалилась на глазах, полетела в тартарары. Характеристика событий и политических деятелей, оценки их действий и позиций сменялись на противоположные без всяких объяснений в течение нескольких дней, а то и одного дня, словно читатели были какими-то недоумками, не помнящими того, что газеты писали вчера или позавчера. [...] Эти дни [...] стали для многих из нас – и для меня – временем освобождения от многих иллюзий, временем горького прозрения. Народ восстал против строя – значит и у них и у нас на самом деле никакого социализма нет.»²⁹

Это под воздействием размышлений и над судьбой венгерской революции рождаются признания, зафиксированные в дневнике Павла Антокольского: «Я начинал дорогу, которую вынужден был не продолжать.»³⁰ Как и мысль, с которой перекликаются его слова, приведенные нами на стр. 1.: «Мы губим все мало-мальски талантливое, обрекаем лучших в каждом поколении на нищету.»³¹ В эти годы А. Вознесенский приходит к пониманию того, что *Обязанность стиха / Быть органом стыда*.³² И А. Галичу под тяжестью подобных впечатлений становится ясно: *От Караганды до Нарым / Вся земля один нарыв*.³³ Рисуем утверждать: без уроков Будапешта все это пришло бы или позже, или прорвалось бы не с такой силой отчаяния.

Обзор собранного материала начнем с двух предварительных замечаний общего характера.

а) В русской литературе пока не получила воплощения сформулированная выше главная мысль в достойных и по своим масштабам произведениях. Это относится и к чехословацкой теме, при том, что, напр., афганская и чеченская темы разными своими гранями в последние полтора десятилетия уже все чаще возникают в художественной периодике. Имеющийся в нашем распоряжении пласт все же дает возможность рассмотреть хотя бы основные этапы становления и формы проявления национального имиджа венгров через эту частную (по сравнению с тысячелетней историей) тему.

б) Список авторов второго раздела статьи по сравнению с первым существенно отличается в сторону роста масштаба авторов. Там, кроме Смелякова (как мы видели, буквально принуждаемого к написанию чуждого ему

²⁹ Л. Лазарев. 86.

³⁰ П. Антокольский. *Дневник. 1964–1968*. СПб., 2002. 27. (Запись 24 декабря 1964 г.)

³¹ Там же. 39. (Запись 26 августа 1965 г.)

³² А. Вознесенский. // J. Langland – T. Aczel – L. Tikos. *The Poetry from the Russian Underground. A Bilingual Anthology*. New York–London, 1973. 199.

³³ А. Галич. Там же. 97.

произведения), практически не оказалось сколько-нибудь значимой творческой личности. Здесь же – писатели, отличающиеся не только фактом своего противостояния покорному большинству, но и вообще созданием непреходящих литературных ценностей. Это часть того костяка, на котором держится органический переход от литературы поздне-советской к литературе новой, постсоветской, демократической России.

2.2. Пока еще не зарегистрированы все произведения, где отражена Венгрия 1956 года. В следующих абзацах этого пункта она присутствует прежде всего в виде отдельных мыслей, коротких замечаний, отсылок и реминисценций. Эти отрывки даются нами в минимальном контексте, а в обзор включены только наиболее известные писатели.

В творчестве **А. И. Солженицына** «венгерский след» присутствует весьма заметно, начиная уже с *Одного дня Ивана Денисовича*.³⁴ В своей широко известной речи – на (заочном) вручении Нобелевской премии он счел необходимым подчеркнуть: «Если танки его отечества залили кровью асфальт чужой столицы, – то бурые пятна навек зашлепали лицо писателя.»³⁵

В конце киносценария об экибастузском лагерном восстании в качестве ближайшей исторической перспективы в числе мощных народных выступлений против сталинизма он называет и Будапешт 1956 года.³⁶

Это он донес до мира то, о чем пока никто другой из многих сотен участников не поведал, как на встрече в Кремле в марте 1963 г. Хрущев грозил не только писателям: «Вы говорите – времена не те? Но – и не те, которые были временно созданы в Будапеште! Москва – не Будапешт! И клуба Петефи не будет!»³⁷

И то, что там же, после робкого замечания Вознесенского о том, что он, как и его любимый поэт Маяковский, не член партии, не расслышав его или не разобравшись, Хрущев «продолжал бушевать»: «Для таких будут – самые жестокие меры! Мы – те, которые помогали венграм давить восстание!!...»³⁸

Воспоминания **Владимира Дудинцева** об обсуждении романа *Не хлебом единым* в комаудитории МГУ сохранили такую деталь. Писатели-охранители «побежали в ЦК пугать, что, мол, повторяется Венгрия, что роман организует вокруг себя реакционные силы и т. д.». Зато после обсуждения, в заключение «студенты, каждый, встали и закричали: „Ленинская премия!“ –

³⁴ Первым эту целину, на материале романов писателя, поднял наш юбиляр. См. Szöke Gy. *Szoltsenyicin és a magyarok* // *Ahogy tetszik*. „Magyar Hírlap”. 1991. augusztus 17. 17.

³⁵ А. Солженицын. *Нобелевская лекция* // «Новый мир». 1989. № 7. 142.

³⁶ Он же. *Знают истину танки* // «Дружба народов». 1989. № 11.

³⁷ Он же. *Бодался теленок с дубом* // «Согласие». 1996. 73–74.

³⁸ Там же. 78.

заплодировали и закричали все хором: „Ленинская премия!” И это было напечатано в студенческой многотиражке».³⁹

В *Спокойной ночи Абрама Терца* в лагерном споре в противовес «вольной» мысли автора (*Пустые страхи! Пастернак никому ничем не угрожает. Государство не развалится от десятка-другого изданий*) собеседник приводит довод-опасение: *Дайте в России свободу творчества. И Польша отложится. Чего держать? Себе дорожке. За Польшей – Венгрия, Чехословакия [...] Вассалы. Сателлиты...*

А чуть ниже, в развитие той же мысли, звучит уже «стратегическое соображение»: *Не-ет, из-за какого-нибудь Пастернака – разбазаривать Империю? Вы этого хотите? Впервые, вы слышите, впервые в мировой истории Россия вышла к Индийскому океану! К Африке! К Центральной Америке!.. И все это – отдавать.*⁴⁰

В стихотворении **В. Высоцкого** *Я никогда не верил в миражи* есть полный смысла намек на нашу тему – о том, что хотя большинство народа внутренне не одобряло действий правительства ни в 1956, ни в 1968 гг., все молчали. Мы приводим его по тексту рассказа Ю. Полякова, где на молодежной вечеринке один из любимцев компании – «Каракозин, ударив по струнам, запевал по-высоцки – старательно низким, предсмертно хрипящим, надувающим шейные артерии баритоном: ...свысока глаза на невежд, / От них я отличался очень мало; / Занозы не оставил Будапешт, / И Прага сердце мне не разорвала.»⁴¹

В начале 80-х **Виктор Некрасов** размышляет по ту сторону Берлинской стены. «На всем 65-километровом протяжении этого сделанного из бетона сооружения – кресты, кресты, кресты [...] Под ними те, кого настигла пуля восточного пограничника или автоматической самострельной установки. Все вместе взятое, это называется миролюбивая последовательная политика. И делается она руками тех, кто некогда водружал знамя над Рейхстагом. Ну, не тех, а их сыновей, внуков [...] Берлин, 17 июня [...] Будапешт [...] Прага [...] Об этом думал я, разглядывая в бинокль двух советских ребят, стоящих в почетном карауле у памятника Победителю.»⁴²

В своих *Памятных записках* **Давид Самойлов** неоднократно возвращается к венгерской теме, называемой автором не только «венгерские события 56–57 гг.»,⁴³ но и «венгерской резней». ⁴⁴ Он пишет: Хрущев «убедился, что его безошибочные ходы в матче с Берией и с „коллегией” привели к не-

³⁹ В. Дудинцев. *Между двумя романами*. СПб., 2000. 65.

⁴⁰ А. Терц. *Спокойной ночи*. Собр.соч. в 2 т. М., т. 2. 414.

⁴¹ Ю. Поляков. *Замыслил я побег*. М., 1999. № 8. 54.

⁴² В. Некрасов. *По обе стороны стены*. Огонек, 1991. 23.

⁴³ Д. Самойлов. *Памятные записки. Международные отношения*. М., 1995. 369.

⁴⁴ Там же. 38.

предвиденным результатам внутри страны и внутри стран-сателлитов (берлинские и познанские события, восстание в Венгрии, события в Чехословакии. Хрущев сразу же встал перед необходимостью – стал давить движение стран-сателлитов.»⁴⁵

Мало кто написал так жестко, как Самойлов: «Это пятно долго не смется с нашей совести, о Будапеште и Праге промолчала и наша литература!»⁴⁶

Летом 1957 года **Вен. Ерофеев** пишет пародию на И. Северянина. Высмеивая одну из черт манеры поэта – стремление к словесной иностранщине, он использует для этого в качестве языковых атрибутов реалии тогдашних международных событий, неприкрыто выражая при этом свое отношение, в частности, и к нашей теме:

*О, катастрофа Будапешта / была изящным менуэтом, / она, как декоральте Сильваны, / сорвала русские муары. / Для нас служила оппонентом / декоративность пируэта, / для них – трагедия Суэца – / своеобразным писсуаром. / Я, очарованно загрезив, / постиг рентабельность агрессий / и, разувверившись в комфорте / республиканского фрегата, / неподражаемо эффектно / симпровизировал позессив, / пленив пикантностью Жюль Мока / и деликатных делегатов.*⁴⁷

Следующий отрывок из романа **Е. Евтушенко** является частично куском исповеди, частично – сценой (воображаемой) встречи с генсеком партии.

В 56 году ты был настолько потрясен речью Хрущева против Сталина, что уже готов был вступить в партию. Но в этом же году танки на улицах Будапешта, посланные туда по приказу Хрущева, быстренько раздавили твои иллюзии. Потом он [Андропов] вдруг неожиданно позволил себе откровенность: – Я первый раз увидел вас, когда вы столь эмоционально защищали абстракционистов от Хрущева. Знаете, что меня в вас насторожило? Ваши глаза. В них был такой же фанатический блеск, как у тех молодчиков из клуба им Петефи в Будапеште, когда они призывали вешать коммунистов.

*От этой фразы у меня пошли мурашки по коже – ведь именно он, будучи тогда послом в Будапеште, участвовал в кровавом подавлении 1956 года.*⁴⁸

Кстати, об **Андропове**. На последнем съезде ССП одна поэтесса взхлеб восхищалась им, как [...] поэтом, цитируя в доказательство его перлы. Д. Травин в рамках своего очерка о «судьбоносной» встрече в Минеральных Водах 1978 года также приводит одно его стихотворение, имеющее непосредственное отношение к нашей теме:

⁴⁵ Там же. 357.

⁴⁶ Там же. 370.

⁴⁷ Вен. Ерофеев. *Театр*. 1991. № 9. 93.

⁴⁸ Е. Евтушенко. *Не умирай прежде смерти*. М., 1993. 324.

*Известно: многим «Ка-Гэ-Бэ»,
Как говорят, «не погубе».
И я работать в этот дом
Пошел, наверное, с трудом,
Когда бы не случился впрок
Венгерский горестный урок,
Когда я начал понимать,
Что Правду должно защищать
Не только словом и пером,
Но, если надо, – топором.»⁴⁹*

В произведениях некоторых других писателей в виде небольших реплик, отступлений и т. д. проступают и такие детали, которые освещают малоизвестные, а то и умолчаемые до сих пор факты, имевшие место в событиях на той стороне. Приведем несколько примеров.

У **Дмитрия Стахова** рассказчик поведал своему приятелю о судьбе своего отца. «Фотография на стене: мой отец в галифе, сапогах, фуражке. Его последняя фотография перед этой блядской Венгрией. Его свои же расстреляли [...] – За что? – спросил Арикеев, но ему Малыш не ответил. – За что? – спросил Борода. – А не хотел расстреливать этих самих мадьяр...»⁵⁰ (Дела о таких случаях в военных архивах все еще закрыты, но российские печатные источники подтверждают такие случаи.)

Друг рассказчика **Юза Алешковского**, собираясь в Америку в годы перестройки, хочет взять с собой для продажи (оказывается, существовавшие) «закрытые медали за вторичные взятия Будапешта и Праги».⁵¹

Небезынтересен эпизод о Мариэтте Шагинян. Для его понимания нужно знать, что престарелая писательница была абсолютно глухой. «Шагинян сама рассказывала у Габричевских о своем замечательном лондонском приключении. Она попала в Англию в октябре 1956 г., когда советские люди еще за границу не ездили. И вдруг она увидела на улице демонстрацию. Разумеется, Шагинян решила, что свой социальный протест выражают эксплуатируемые капиталистами рабочие. И немедленно присоединилась к процессии, пошла в первых рядах. Размахивала клюкой и что-то выкрикивала. А демонстрация между тем достигла своей цели, каковой оказалось советское посольство. Это был протест против зверского подавления нашими танками венгерской революции [...] И тут она поспешно ретировалась.»⁵²

⁴⁹ Д. Травин. Пролог: встреча четырех генсеков. *Московская весна 1985* // «Звезда». 2006. № 1.

⁵⁰ Д. Стахов. Из цикла *Разбитая бутылка* // «Дружба народов». 1995. № 12. 72.

⁵¹ Ю. Алешковский. *Семейная история* // Собр. соч. в 3 т. М., 1996. т. 3. 490.

⁵² М. Ардов. *Легендарная Ордынка* // «Новый мир». 1994. № 5. 153.

Широко распространенная фраза «Они повесят нас на фонарях» принадлежит черносотенцу, всевластному редактору В. Кочетову, высказавшему ее вскоре после венгерских событий.⁵³

Юрий Боров, вызывавший в свое время своими книгами по эстетике «лишь» определенный профессиональный интерес сравнительно узкого круга специалистов, как оказалось, чуть ли не полвека тщательно собирал фольклор интеллигенции. Его книги на эту тему, изданные после 1991 года, содержат уникальный материал, не зафиксированный (почти) нигде. Большой интерес в ней представляют, в частности, фольклоризированные судьбы Ракоши и Кадара, Имре Надя и Яноша Эльберта.⁵⁴

2.3. Два стихотворных произведения по-разному, в различных аспектах освещают сочувствующее отношение к венгерскому 1956.

Сын итальянского художника, эмигрировавшего в Россию еще в начале XX в. и расстрелянного в 30-х годах, **Александр Гвидони** уже с ученических лет стал следить за судьбой своего венгерского тезки – Петефи (как тогда писали, «умершего в неизвестных обстоятельствах»), за венгерской литературой и в результате поступил на венгерское отделение Ленинградского университета. В октябрьские дни 1956 г. участвовал в митингах, выступал на демонстрации у Русского музея, был арестован и осужден на два с половиной года. Наказание отбывал в Дубровлаге 3857, называвшемся «венгерским», т. к. там были собраны «сидевшие» за сочувствие революции 1956 года. Было там, согласно его рассказам, и до 35–40 венгров. На основе разговоров с ними Гвидони написал стихотворение. *Петефи взывает к мести*. Оно попало в руки начальства и автору, к тому же организовавшему голодовку, «продлили» пребывание в лагере еще на четыре года.

В 1975 г. ему удалось уехать в Канаду. Стихотворение, написанное по-русски, напечатано в переводе на венгерский в парижском *Irodalmi Újság*.⁵⁵

Оно целиком пронизано мотивом венгерской свободы, дважды подавленной – штыком русского улана убит Петефи, а через сто лет с лишком советские танки стреляли по крышам, арестовали Имре Надя. В заключительных строках звучит уверенность автора в том, что русский народ разорвет сети рабства и взыщет с убийц за смерть Петефи.

Владимир Корнилов примечателен не просто тем, что в его поэме *Пасха 61 года* (1962–63 гг.) участники похода (как и у Фирсова) вспоминают события 56 г., когда на нас пер мадьяр – студент и работяга...

В их разговоре выясняется: *Как? Тебя исключили? / А почему? Когда? – Дрянь, – тот сказал, – история [...] / Был я совсем смурной / после боль-*

⁵³ Г. Бакланов. *Подводя итоги* // «Знамя». 1997. № 10. 19.

⁵⁴ Ю. Боров. *Фарисей*. М., 1992; *XX век в преданиях и анекдотах*. В 6 книгах. Ростов-на-Дону, 1996.

⁵⁵ Egri Gy. *Hirmondó a „magyar táborból”* // „Irodalmi Újság”. Párizs, 1976. május – június. 2.

*шой виктории / над небольшой страной. / Пить стал со зла, а главное, / в лужи в исподнем лез [...] / Ну и меня из армии / И из КПСС...*⁵⁶

В дальнейшем всплывает и конкретный эпизод боя: *Я готов был броситься в Дунай: / утону, зато других не трону [...] / А мой капитан кричал: – Давай / занимай, ребята, оборону!.. – / Технарю, ему хватило духу / перещеголять строевиков: / дал мне в зубы и добавил в ухо, / чтобы не стрелять поверх голов. / И тогда из окон застрочило, / а сначала дело было – швах [...] / Замполитова жена, врачиха, / автомат водила, точно шланг [...] / Игорь вздрогнул, понял: истерия / хлестанула крепче, сем возжеса [...] / Обернулся, а в дверях – Мария! / Черт возьми, когда она вошла?!*

Там же неожиданно резкую реакцию жены на слова старого знакомого: *Укротительнице Будапешта, – / Поклонился, – пламенный привет!.. – / И она ему врубила между / глаз, да так, что сел на табурет*⁵⁷ муж резонно объясняет все той же сценой: *Все он знал о своей Марии / и любил ее, и страдал, / оттого, что аж до могилы / не отмыть ей крови мадьяр. / Понимал, что жена помешалась...*⁵⁸

2.4. Остановимся на произведениях трех прозаиков как на наиболее интенсивно насыщенных венгерской темой.

Для многих персонажей романов Юза Алешковского венгерский 56 – запомнившаяся точка отсчета. Таков, напр. рассказчик *Блошиного танго*, который с митинга, посвященного ликвидации Венгерского восстания, был увезен прямо в дурдом.⁵⁹

В одной из глав *Книги последних слов* обвиняемый оправдывается следующим образом: *Гонку советского вооружения, покорение Венгрии, Чехословакии и Польши с Афганистаном не осуждал, хотя зачем солдат на смерть и военные преступления посылать, если можно автоматизировать как-нибудь процесс присоединения к социализму остальных государств?*⁶⁰

В фантастической сцене повести *Рука*, где для задуманного политического фарса Хрущев проводит как бы репетицию с первым и единственным депутатом, выделенным для голосования *против*, в ходе обсуждения наболевших вопросов он задает сокровенный вопрос: – *Ты и в Венгрию не ввел бы войска? – тот не задумываясь отвечает: – Ни за что не ввел бы! Насильно мил не будешь!* – сказал Федор.⁶¹

К венгерскому вопросу в этой повести возвращаются еще несколько раз. И там, где парторг учит бригадиров «уму-разуму»: *Надо пить в меру и*

⁵⁶ Вл. Корнилов. *Избранное*. М., 1991. 300.

⁵⁷ Там же. 302–303.

⁵⁸ Там же. 319.

⁵⁹ Ю. Алешковский. *Собр. соч. в 3 т.* М., 1996. т. 3. 14.

⁶⁰ Там же. т. 2. 110.

⁶¹ Там же. т. 3. 401.

поменьше болтать о наших недостатках и культе личности. В Венгрии вот доболтались, что пришлось придавить кое-кого танками.⁶² Там же главный персонаж – гэбист с прозвищем Рука рассказывает своей любовнице про Евтушенко: Мы не забыли его либеральных капризничаний в дни венгерского восстания, подавленного с таким мастерством Юрием Владимировичем.⁶³

Секретный сотрудник, рассказывая, как он им стал, отмечает в качестве этапа: Однажды в 56-ом слышу в очереди в баню, что советской власти в Венгрии пиздец приходит и надо бы сала венгерского с красным перцем запастись, и также бычьего вина.⁶⁴

Здесь же, в рассказе полковника проскальзывают определенные (но явно сатирически преувеличенные) настроения тех лет: Начали Никиту ругать за ревизионизм и горлопанство. Но главной его ошибкой было то, что он ввел наши войска в Венгрию. Надо же было врезать по Венгрии Малой водородной бомбой. В следующий раз неповадно было бы сволочам бунтовать против органов.⁶⁵

Автор *Варшавской мелодии* Леонид Зорин вправе был писать в своих воспоминаниях о том, что в пьесе «были уловлены те зловещие тектонические толчки, которые к исходу столетия вызвали общее землетрясение».⁶⁶ Этим и, естественно, высокими художественными качествами решения поставленных проблем был обусловлен успех пьесы в 15 странах от Белграда до Нью-Йорка.

Недаром Зорин уделяет особое внимание венгерской постановке И. Иглоди, которую он увидел в Ленинграде (в Москве спектакль не был разрешен). В обреченной борьбе с государством венгерских Гелены и Виктора (М. Тёрёчик и И. Станкаи) сквозила античная трагедийность – так Прометей боролся с богами. Но были и современные корни у этой ярости искусства – корни поверженного Будапешта осенью 56-го. Поражение мужчины и женщины, рожденных, чтобы любить друг друга, в их битве за счастье со сверхдержавой было не гибелью двух песчинок, но героической смертью титанов. Когда в финале первого акта империя праздновала победу, безжалостно разлучив любовников, и вдруг зазвучал, загремел Бетховен, зал словно физически ощутил поступь Третьего Рима. Воздействие было настолько сильным, что люди в антракте не расходились. Трудно забыть и конец спектакля – почти четыре десятка раз артисты выходили на сцену.⁶⁷

⁶² Там же. 167.

⁶³ Там же. 155.

⁶⁴ Ю. Алешковский. Признания несчастного сексота // Собр. соч. в 3 т. М., 1996. т. 3. 194–195.

⁶⁵ Там же. 197.

⁶⁶ Л. Зорин. *Авансцена. Мемуарный роман*. М., 1997. 226–227.

⁶⁷ Там же. 301.

2.5. Мне было 24, когда хрущевские танки раздавили венгерскую революцию, — писал впоследствии Василий Аксенов. — В те дни я испытывал острое чувство стыда от принадлежности к русским. Будь у меня хоть малый шанс, я присоединился бы к моим ровесникам на баррикадах Будапешта.⁶⁸

Эту свою мечту писатель воплотил в судьбе Андрея Лучникова, который с воображаемого острова Крым со своим баррикадным отрядом через Вену пробрался в Будапешт прямо под гусеницы карательных танков, где он тогда еле унес ноги из горящего штаба венгерской молодежи, кинотеатра «Корвин». Советская, считай русская пуля сидела у него в плече. Потрясенный, обожженный, униженный дикой танковой беспощадностью своей исторической родины он был доставлен до дома какой-то шведской санитарной организацией.⁶⁹

Рассказ *Три шинели и нос*⁷⁰ — одно из лучших произведений писателя — благодаря своему художественному уровню может считаться подлинным началом разработки нашей темы в новейшей русской литературе. Он автобиографичен изложением ряда основных фактов жизни (казанский период, мать в ГУЛАГЕ, учеба в ленинградском мединституте), выдержан в духе зрелой поэтики писателя — сложной иронии постмодерна, тяготения к фантастике Гоголя, передачи примет эпохи в т. ч. и языковыми средствами и т. д.

С историей названных в заглавии гоголевских атрибутов, определяющих композицию рассказа, переплетены жизненные перипетии главного героя: постепенное восхождение в статусе собственной самооценки и складывающийся из множества бытовых и идеологических компонентов рост протеста, выливающегося во взрывы симпатии к венгерскому 1956-му.

Опуская здесь детальный разбор большей, первой половины рассказа, укажем лишь, что смена трех пальто — шинелей в первых трех частях еще держит взаимоотношения героя с послевоенной жизнью как будто лишь на уровне быта: постоянная нужда, духовные впечатления извне в виде обрывков зарубежных фильмов, джазовой музыки и др., в постоянном неизбежном столкновении с прозой финансового положения студента приводят вроде всего лишь к незаметным сдвигам в его сознании. Оживает все это на наших глазах с присущим Аксенову органическим переплетением внутреннего монолога и реплик собеседников.

Поворот к нашей теме определяется приездом в СССР «стриженного ежом» Ива Монтана, точнее — приобретением пальто в накидку, похожего по покрою на то, что носил знаменитый певец. Уже само его появление будит внутренний конфликт сущего (*прокисшего пролетарского заведения*, где

⁶⁸ В. Аксенов. *Алхимический Лимон или Зимние воспоминания о Летних Впечатлениях* // «Иностранная литература». 1993. № 1. 241.

⁶⁹ Он же. *Остров Крым* // «Юность». 1990. № 1. 42.

⁷⁰ Он же. *Три шинели и нос* // «Литературная газета». 29 июля 1994 г.

обретается герой со своими друзьями) и желаемого (в форме распеваемой компанией подданных молодцов песни *Я так хочу хотя бы раз Кольцо Больших Бульваров обойти в вечерний час*), а завершающая сцену в кабаке фигура «одного из этих выпивох», весьма похожего на автора, в том самом «ивмонтановском» пальто да еще и в трехцветном шарфе, на 35 лет опередившем российский стяг Августовской революции, перекидывает мостик уже между исторически столь различными эпохами.

Венгерская тема (мечта «о сопротивлении на будапештских баррикадах») входит как раз при выходе «из очередного препрохабнейшего заведение». Вывалившись оттуда толпой, они начали шуметь: *Сколько же можно терпеть?! Давай, начинаем, студенты! Руки прочь от Венгрии, сволочь сталинская! Завтра выходим на демонстрацию! За нами весь Невский пойдет! А потом и весь Путиловский! Завтра вот здесь и начнем, в шесть часов вечера перед восстанием!*

Теперь уже и мы знаем: все это – не беспочвенная выдумка задним числом, а хотя бы через (само)ироническое марево возникает на прибое отголосков происходивших в эти недели в различных вузах города (см. на стр. 9) нелегальных собраний, звучавших именно в этом духе. О них быстро стало известно всему городу.

Даже очередной гоголевский ход сюжета (герой, подобно Акакию Акакиевичу, подвергается нападению ночных грабителей и лишается вожделенного пальто) не может помешать ему на следующий день в пиджачке оказаться в районе *Церкви-на-Крови*, где намечалось возведение первой ленинградской баррикады». Там, однако, он «никого и ничего не нашел. [...] Все мятежники, должно быть, как и я сам, то ли опоздали, то ли слишком поторопились. Короче говоря, восстание не состоялось.

Второй узел темы связан уже с ношением третьего пальто, в котором герой, в разрастающейся свите молодого кумира – артиста из нового фильма направляется в кинотеатр *Хроника на Разгром контрреволюции в Венгрии*. Они с приятелем смотрят его уже в пятый раз, поскольку там, оказалось, крупным планом фигурирует их бывший сокурсник-мадьяр. Изображению последнего в рассказе отведен целый абзац.

Брошенные приятелем при выходе из зала слова *Жаль, что нас там не было*, привлекают внимание нескольких прохожих.

Пик конфликта рассказа возникает в очередном подвальчике, где, после «весьма эффектной смеси» герой зовет всех к *восстанию за свободу. В знак солидарности с растерзанным Будапештом. Все на баррикады, ребята! Ура!* Его слова оказываются услышанными и некими бдительными «патриотами» с номерного завода», которые хватают и передают его милиции для доставки в отделение. В блестящей сцене с различными потенциальными сюжетными выходами и появляется в виде *deus ex machina* ста-

рый знакомый – Нос. Он предъявляет милиции красную книжечку в ладони. Вспыхивают, проносясь мимо меня, три золотые буквы, решимость милиции мгновенно улетучивается. Козырнув Носу, сотрудники удаляются.

Роман **Сергея Юрьенена** *Сделай мне больно*⁷¹ построен на сюжете молодежной турпоездки в Венгрию в 70-е годы. Главный герой Александр, сын военного, в свое время все прочел, что было выпущено Политиздатом против. Брошюры, книжки. Контрпропаганду. С увеличительным стеклом разглядывал приложенные фотоиллюстрации. Плохие. Но на которых были мятежники той осени. «Обманутая молодежь.» Студенты, ученики. И даже его тогдашние ровесники. Одеты прилично и по-европейски. Пиджаки с шарфами. Береты. Широкие демисезонные пальто. С винтовками. И автоматами. Он этим остро интересовался – лет с 8 и где-то до 14.⁷²

Руководитель группы проводит с ними политбеседу об истории страны. Сначала возникает параллель 1956 с 1849. Нагайкой им государь Николай Павлович грозил – так называемый «жандарм Европы». Допустим, было: генерал Паскевич, по просьбе австрияков, сюда на Кошута сходил. Но тут же и вернулся с победой в Россию. Это не мы восставших вешали.⁷³ Здесь же приводит хрестоматийный в те годы (с легкой руки мифотворца Белы Иллеша) контрпример капитана Гусева, который отказался свободу давать.⁷⁴

Александр вспоминает: летом 56-го он впервые был привезен на Кавказ, на Черное море, а в Будапеште уже шумел на всю страну дискуссионный клуб им. Шандора Петефи, а в Сегеде студенты уже вышли на демонстрацию.⁷⁵ Он не кончил еще первую четверть, когда Будапешт восстал – здравому уму вопреки. Гигантский памятник Сталину в столице грохнулся оземь в понедельник 22 октября в полдесятого вечера. [...] В энском гарнизоне у наших новых западных границ отчим Александра, подполковник бронетанковых войск, собрал свой «тревожный» баул, трофей еще германской, и отбыл куда-то в ночь под проливным дождем – в Африку? В Египет? На Суэцкий канал? – канул в небытие.⁷⁶

Посещение тургруппой различных мест в стране естественно будит у героя все новые ассоциации с 56 годом. На улицах здания в барочном стиле сохранили кое-где отметины 56 года.⁷⁷

⁷¹ С. Юрьенен. *Сделай мне больно*. Тель-Авив, 1988. 223.

⁷² Там же. 125.

⁷³ Там же. 80.

⁷⁴ Там же. 97.

⁷⁵ Здесь и ниже некоторое смещение во времени можно отнести за счет переводчиков.

⁷⁶ Там же. 198.

⁷⁷ Там же. 124.

Размышления приводят его к радикализации мысли: *Мы говорим: контр-революция. Но это так, лапша. То была воля народа, выраженная другими средствами. Оружием.*⁷⁸

2.6. Из сферы смежных искусств заслуживают упоминание три момента. Степень их целевой близости к нашей теме различна. Первый специально создан автором как отклик на 1956. Во втором содержатся генетически родственные мотивы. В третьем направленность проявляется на уровне подсознательного.

Литография **Марка Шагала 1956** с обнимающей своего ребенка фигурой матери, с поверженной птицей рядом и видом разрушенного дома на переднем плане была создана в дни событий для фонда помощи венгерским беженцам и впервые опубликована в парижской газете *Irodalmi Újság*.⁷⁹

Относительно второго, музыкального произведения можно лишь высказать о предположении, оно, правда, профессионально весьма основательно обосновано. По единогласному утверждению русских, венгерских и американских музыковедов симфония **Дм. Шостаковича 1905** была навеяна подавлением венгерского народного восстания.⁸⁰

Илья Глазунов вспоминает: его первая выставка была назначена на февраль 1957 года в Центральном доме работников искусства. Жюри высказало претензии к двум его работам. Изображающую «черный ворон», т. е. автомобиль для перевозки заключенных, на Литейном проспекте, где прищемленная дверцей женская юбка алела как сгусток крови, в результате долгих переговоров и пререканий удалось отстоять, но пришлось снять картину *Бунт*. В ней «заподозрили отражение недавних венгерских событий, в гамме этой работы они усмотрели сочетание цветов флага венгерских повстанцев».⁸¹

Слова И. Бродского как нельзя лучше относятся и к идейной судьбе большинства авторов, цитировавшихся нами во втором разделе: «Для поколения, к которому принадлежит Томас Венцлова – как и автор этих строк – судьба венгерского восстания оказалась примерно тем же, чем было поражение декабристов для пушкинской плеяды. [...] Она сформировала не только мировоззрение, но зачастую и личную эсхатологию многих ее представителей. Для социалистической идеи во всяком случае поколение это было полностью потеряно. Для литературы, с другой стороны, поколение это оказа-

⁷⁸ Там же. 80.

⁷⁹ „Irodalmi Újság”. Párizs, 1970. november 15. Печенчатка: „Népszabadság”. 2003. október 22.

⁸⁰ Csicséri-Rónay I. *Sosztakovics 1956-os szimfóniája?* // „Irodalmi Újság”. Párizs, 1987/4. 4.

⁸¹ И. Глазунов. *Россия распятая* // «Роман-газета». 1996. № 22–24. 185.

лось находкой, ибо оно начало свой путь с отсутствия потенциальных иллюзий и камертоном его навсегда осталась венгерская трагедия.»⁸²

Изложенное выше не только не исчерпывает понятия национального имиджа венгров в разрезе темы 1956 года: оно дает только как бы оглавление важнейших из числа уже выявленных текстов, в ходе изучения которых можно будет сделать первые выводы о таковом.

Это ждет специалистов по отдельным писателям, которые

а) показывая историческое формирование представлений русского народа о нас через свою литературу в отдельные периоды, будут выявлять характерные особенности содержания отдельных отрезков времени и

б) профессионально осваивая каждый из найденных «венгерских следов», смогут установить его место в контексте творческой биографии автора и осветить роль данного «венгерского произведения» в его творчестве.

⁸² И. Бродский. *Поэзия как форма сопротивления реальности* // «Русская мысль». Париж, 25 май 1970. (XII)

NOMEN EST OMEN В РОМАНАХ АНДРУХОВИЧА

Виктория Лебович

(Lebovics Viktória, Budapest)

Юрий Андрухович, современный украинский поэт, прозаик, эссеист, переводчик, родился 13 марта 1960 года в Станиславове (ныне Ивано-Франковск), в 2000 году получил премию им. Гердера. Андрухович закончил редакторское отделение Украинского полиграфического института во Львове (1982) и Высшие литературные курсы при Литературном институте в Москве (1991).

Творчество Андруховича формально можно разделить на поэтическое и прозаическое. Поэтический дебют автора приходится на первую половину 80-х годов и приводит к выходу в свет сборника *Небо і площі* (1985). В этом же году Андрухович вместе с В. Небораком и А. Ирванцем основал поэтическую группу Бу-Ба-Бу (сокращения слов «бурлеск – балаган – буффонада»), значение которой для каждого из трех основателей «с годами изменялось от чего-то похожего на „внутренний таинственный орден” до „прикладной квазифилософии жизни”». ¹ Однако второй сборник поэзий Андруховича *Середмістя* (1989) носит далеко не «бубабистский», а скорее «элегийно-классицистический» характер. Вместе с тем абсолютно «балаганно-ярмарочным» можно считать третий сборник стихов поэта *Екзотичні птахи і рослини* (1991). ²

Из прозаических произведений Андрухович впервые опубликовал цикл рассказов *Зліва, де серце* в 1989 году, представляющий собой фактографическое описание службы автора в армии. А в 1991 году вышел в свет параисторический рассказ *Самійло з Немирова, прекрасний розбишака*, «который предвещает все характерные черты будущей прозы Андруховича: склонность к игре с текстом и читателем, мистификаторство (кстати, достаточно прозрачное), коллажность, эротизм, любовь к магическому и чрезвычайному, [...] объединение патетики с иронией, склонность к стилизаторству и замена „лирического героя” все новой и новой „маской”». ³

¹ «Я знал, я был почти уверен, что где-то оно-таки вынырнет в океане слов этой объемистой книги – волшебное и доныне привлекательное слово „бубабу”! Мы – двое моих ближайших друзей-поэтов и аз, грешный, – в свое время сделали все, что от нас зависело для того, чтобы это слово стало чем-то вроде опознавательного знака „украинской поп-культуры”. Именно так, сократив по-большевистски три ключевых для нас понятия бурлеска, балагана и буффонады, мы назвали в 1985 году свою группу. Нам казалось, что через несколько лет именно так, только на письме уже чуть иначе – Бу-Ба-Бу – должна будет зваться новая украинская религия.» Ю. Андрухович. *О популярности как химере* // http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/artc_12.htm.

² См. <http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/bio.htm>.

³ См. там же.

На сегодняшний день Юрий Андрухович издал 4 романа: *Рекреації* (1992),⁴ *Московіада: роман жахів* (1993),⁵ *Перверзія* (1996)⁶ и *Дванадцять обручів* (2004)⁷. При желании первые три романа автора можно рассматривать как трилогию: героем всех трех произведений является богемный поэт, попадающий в эпицентр фатальных преобразований «физики в метафизику» и наоборот. «Все романы представляют собой достаточно ошутимую жанрово-стилистическую смесь, включающую в себя исповедь, „черный реализм“, триллер, готику, сатиру.»

Владимир Ешкилев в 2000 году по поводу сорокалетия Юрия Андруховича писал: «Писательская карьера Патриарха эстрадно-катакомбной поэтической конфессии Бу-Ба-Бу Юрия Андруховича развернулась на фоне смены общественных формаций и была беспрецедентно успешной. От устного выговора двадцатипятилетнему поэту за безыдейность в кабинете тогдашнего первого комсомольца республики [...] до издания двух романов в канонизирующей серии *Українська модерна література* минуло чуть более десятилетия. Может, столь быстрый взлет на столь высокую орбиту объясняется карнавальными особенностями ракеты-носителя „Бу-Ба-Бу“? Ведь Первая Свобода при Новой Власти, как известно, всегда приходит в обличье Большого Карнавала. Можем признать: именно Патриарх и его бубабистский клир предложили украинской литературе пребывание в формате **веселой ответственности** за самое себя. Если до них литературное самопознание нации напоминало скорбное шествие с гробами героев минувшего, то, после поэтических манифестаций начала 90-х с Карнавалом-от-Андруховича во главе, украинская читающая элита ощутила себя (наконец-то!) не в конце, а в начале пути.»⁸

Эссеистика Андруховича возникает в результате его частых поездок за границу и постепенно складывается в «книгу наблюдений» о «современных особенностях европейского культурно-исторического ландшафта». Первый вариант такой книги – *Дезорієнтація на місцевості* (1999). Немного позже Юрий Андрухович издает книгу *Моя Європа: Два есеї про найдивнішу частину світу* вместе с польским писателем Анджеем Стасюком, в которой произведение Андруховича *Центрально-східна ревізія* представляет собой

⁴ Ю. Андрухович. *Рекреації*. «Сучасність». 1992.

⁵ Ю. Андрухович. *Московіада: роман жахів*. «Сучасність». 1992; Ю. Андрухович. *Московіада*. М., 2001.

⁶ Ю. Андрухович. *Перверзія*. Львів, 2001.

⁷ Ю. Андрухович. *Дванадцять обручів*. Київ, 2004.

⁸ В. Ешкилев. *Патриарх цирка «Вагабундо»*. (13 марта 2000 года Ю. Андруховичу исполняется 40 лет). // http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/artc_15.htm.

«попытку предельно откровенного осмысления своего собственного „места и времени”».⁹

Произведения Юрия Андруховича переведены на многие языки мира. На венгерском языке вышел в свет роман *Рекреації*, книга *Моя Європа: Два есеї про найдивнішу частину світу* и некоторые другие произведения автора. Готовится перевод романа *Московиада*,¹⁰ который выйдет в свет в этом году вместе с переработанным изданием венгерского варианта *Рекреацій*.

Поэтический стиль прозы Юрия Андруховича исключительно разнообразен и богат. Важным элементом этого стиля являются имена персонажей в художественных произведениях. Автор, вероятно, согласен с утверждением, согласно которому «В подлинном художественном произведении говорящи все имена и самые повседневные выразительны не меньше, чем редкие или вымышленные; каждое участвует в формировании образа, о каждом можно сказать словами Гоголя „каркнет само за себя прозвище и скажет ясно, откуда вылетела птица”».¹¹

Выбор имен персонажей, как главных, так и второстепенных в романах Андруховича абсолютно не случаен. Это совершенно очевидно даже поверхностному читателю. А для исследователя литературной ономастики черты романа писателя представляют собой настоящий клад.

Вашему вниманию предлагается иллюстрация вышесказанного на основе отдельных примеров из романов Юрия Андруховича *Рекреації*, *Московиада: роман жахів, Переверзія* и *Дванадцять обручів*.

Андрухович, тонко чувствующий язык, (а сам он говорит кроме украинского на русском, польском, немецком, английском, а может быть и на других языках), любит играть со словами и, соответственно, с именами.¹² Ав-

⁹ См. <http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/bio.htm>.

¹⁰ J. Andruhovics. *Rekreáció* (regény). Bp., 1999; A. Stasiuk – J. Andruhovics. *Az én Európám* (esszé). Bp., 2004; J. Andruhovics. *Shevchenko is OK. Esszék Ukrajnáról*. Bp., 2004.

¹¹ В. А. Никонов. *Имена персонажей // Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971. 418.

¹² В меньшей мере интересны писателю названия. Вот, например, любопытная история о названии родного города Юрия Андруховича: «Ко всем несчастьям получилось так, что в один прекрасный день город был лишен своего исторического имени. Так пожелала тогдашняя верхушка, даже к географии подходившая с классовыми критериями. Она посчитала совершенно недопустимым и впредь увековечивать графское имя Станислава Потоцкого. Так была „социально заказана” целая система настолько же громких, насколько и сомнительных аргументов в пользу переименования (впрочем, проблема зыбкости аргументов не слишком повлияла на ситуацию ввиду полнейшего отсутствия какой бы то ни было дискуссии). Жертвой был определен Иван Франко, фигура для украинской литературы буквально „столбовая”. Но поскольку во время переименования – начало 60-х годов – в Испании правил отнюдь не симпатичный нам диктатор Франко, переименователям приходилось учитывать и его фактическое существование. И дабы в Москве, а следовательно и в Киеве, никто не подумал, что в названии города пытаются почтить ненавистного каудильо, была принята крайне дилетантская форма „Ивано-Франковск” (кто-то из русских писателей шутил по этому поводу насчет

тор кодирует, а читатель, если хочет и может, расшифровывает. Занятие интригующее.

В недавно вышедшем в свет романе *Дванадцять обручів* буквально на первой странице упоминается бывшая подруга главного героя Цумбрунна. Девушке надоело, что ее жених постоянно ездит и много времени проводит в Украине: *Дівчина, з якою він прозустрічався вісім років (її ім'я було Ева. – Марія й невідомо кого саме – Марії чи Еви було в ній більше), одного ранку повідомила, що має досить.*¹³ В данном случае происходит актуализация значений общеизвестных в культурном узусе библейских имен, характеризующая как девушку, так и Цумбрунна. Кто же эта девушка? Святая Дева Мария, которая долго и безропотно терпела поездки своего суженного, но больше уже не в состоянии его ждать? Или же Ева, вкусившая в раю запретный плод, всегда и во всем действующая согласно какой-то – мужчинам абсолютно непонятной – чисто женской логике? И правда ли, что Цумбрунн хватил через край своими поездками, что никакие отношения не способны выдержать такое количество длительных разлук? Или же он обычный мужчина, любящий свое дело, подруга которого не способна понять его?

Игра со словами, именами у Юрия Андруховича происходит не только на уровне семантики, но и на уровне фонетики. События романа *Московиада* разворачиваются в литературном общежитии, жители которого напоминают не столько творцов литературы, сколько ее персонажей.¹⁴ 34-летнего коменданта общежития, чучмека-дагестанца, зовут *Рамазанов Муртаза* или, может, как раз совсем наоборот – *Муртазаев Рамазан*.¹⁵ Остроумный «фонетический» оксюморон безусловно подчеркивает происхождение коменданта, а также обыгрывает значение 9-го месяца мусульманского лунного года хиджры.

В игре с именами Андрухович обращается также к хорошо известному и широко распространенному в первую очередь во второй половине XVIII – начале XIX века приему использования так называемых «говорящих имен». В литературном общежитии *живут писатели, да еще и «со всего конца» Советского Союза*.¹⁶ Среди них русский поэт Ежевикин (ежевика + -ин); Николай Палкин (палка + -ин), издавший сборник стихов *Расплела косу береза;*

„Антоно-Чеховска”). Более тридцати лет прошло с тех пор, и – ничего не поделаешь – новое название практически необратимо воцарилось в сознании и речевой практике, несмотря на всю свою искусственность. Я даже слышал, как сегодняшние тинейджеры любовно уменьшают его, называя „Франек”». Ю. Андрухович. *Станислав и феномен ферментации* // http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/artc_14.htm.

¹³ Ю. Андрухович. 2004. 15.

¹⁴ Ю. Андрухович. *Московиада*. 7.

¹⁵ Там же. 11.

¹⁶ Там же. 7.

белорусский новелист Ермолайчик (ермолка + -чик); Суздальский поэт Костя Сероштанов (серые штаны + -ов); якутский писатель Вася Мочалкин (мочалка + -ин) и т. д.

Соответственно традиции говорящие имена Андруховича обыгрываются в тексте согласно тому же принципу, который применяли писатели-предшественники, например, Грибоедов:

Чацкий:

*Я пользуюсь минутой,
Свиданьем с вами оживлен,
И говорлив; а разве нет времен,
Что я Молчалина глупее? Где он, кстати?
Еще ли не сломил безмолвия печати?
Бывало песенок где новеньких тетрадь
Увидит, пристаёт: пожалуйста списать.
А впрочем, он дойдет до степеней известный,
Ведь нынче любят бессловесных.*¹⁷

Например, Вася Мочалкин, основоположник якутской советской литературы, студент 4 курса и почетный оленевод как-то раз *налявся бухлом*,¹⁸ т. е. сильно напился, а значит пропитался спиртным, как мочалка водой; весь промок и намок, и всю ночь проездил в лифте вверх-вниз. А Костя Сероштанов *стих написал о том, как разозленные девки облили его отроческий писюн* (находящийся, вероятно, в серых штанах – Л. В.) *кипятком за то, что он подглядывал, как они шебуршат в сельской бане*.¹⁹ Стихотворение Сероштанова оказалось неплохим, так как самое деликатное место у Кости очень болело. Семантическое значение «говорящих фамилий художников слова» реализуется на основе достаточно прозрачных ассоциаций, вызванных краткой характеристикой персонажа.

В некоторых случаях имя становится «значимым» благодаря его «производным». Живущий в углу предбанника под кучей старого тряпья Иван Новаковский – литератор, издатель, культуролог и бомж – имеет два прозвища: Новокаин и Ваня Каин. Типичное русское имя Иван Новаковский само по себе ничем особенным внимания читателя не привлекло бы. Однако благодаря наличию прозвищ в фамилии Новаковский актуализируется корень *нов-* в форме существительного с суффиксом *-ак*, придающим фамилии пренебрежительный оттенок. А Новокаин – это лекарственное средство для обезболивания и лечебных целей, которое в данном контексте благодаря фонетическому созвучию ассоциируется со значением наркотического средства «кокаин».²⁰

¹⁷ А. С. Грибоедов. *Горе от ума*. М., 1950. 25.

¹⁸ Ю. Андрухович. *Московиада: роман жажив*. 45.

¹⁹ Ю. Андрухович. *Московиада*. 23.

²⁰ Там же. 20.

Живет в общежитии семнадцатилетний лирический юноша, назовем его Слава.²¹ Лексическое значение слова, а соответственно и имени «Слава» – это «почетная известность как свидетельство всеобщего уважения, признания заслуг и таланта». Слава также лишен фамилии, как Стас Якийсь-Єнко в рассказе Владимира Дибровы *Перекладач*,²² что у обоих писателей призвано подчеркнуть типичность персонажа. Бесславная судьба семнадцатилетних Слав одинакова. Слава пишет рифмованные строфы в общую тетрадь, которую держит в секретном месте под бачком унитаза. Стихи, как правило, носят названия производные от романтических женских имен: «Аэлита», «Консуэла», «Анготей», «Айседора», «Лолита». Несомненно здесь скрывается одно и то же существо, преимущественно Люся или Нюся, одноклассница...²³ Преуспев в литературном творческом конкурсе Слава покидает свой вишневый, зачуханный, свой задрюханный Партизанск или Мухоморск, город химиков, и отправляется на завоевание Москвы. Ему, естественно, удастся поступить. Но на этом и заканчивается вся поэзия. Дальше – даже не проза.²⁴ За пять лет Слава усвоил суровую, как мачеха, общежитскую науку действительности.²⁵ В бесславной истории Славы организующим принципом является контраст, противопоставление возвышенного и низменного: романтические стихи и унитаз, Люся-Нюся и романтически возвышенные экзотические женские имена, идеалистические ожидания и прозаическая действительность, лирическое начало и плачевный конец.

Как-то ночью в общежитии перед дверью своей комнаты главный герой романа украинский поэт Отто фон Ф. видит Довольно приятного внешне и не в меньшей мере пьяного парня.²⁶ Руслан через окно главного героя спускается по пожарной лестнице за водкой. Вернувшись, он падает с высоты седьмого этажа и разбивается насмерть. Смерть парня предвосхищается в описании запахов поздней московской осени, ворвавшихся в раскрытое окно, среди которых встречается замерзший ноябрьский воздух, запах мертвой листвы и заброшенных кладбищ.²⁷ Служивший раньше в десанте Руслан обращается к фон Ф. не иначе как: *Командир!*, Фон Ф. в свою очередь называет его защитником родины. Таким образом здесь в тексте обыгрывается герой, «павший» за родину. И хотя имя Руслан – это имя богатыря, героя русских народных песен, былин, сказок, восходящее к тюркскому „arslan” со зна-

²¹ Там же. 28.

²² См. В. Діброва. *Перекладач. Четвер № 14, проект «Діброва»*. Часопис текстів і візії. Львів, 2002. 127.

²³ Ю. Андрухович. *Московиада*. 28.

²⁴ Там же. 28–29.

²⁵ Там же. 29.

²⁶ Там же. 33.

²⁷ Там же. 34.

чением „лев”,²⁸ в данном случае особо акцентируется первый слог имени. Русский герой, «Руслан Победитель» отдал жизнь не за родину, а за бутылку водки.

Контраст, противопоставление жизни и смерти закодировано в фамилии одного из поэтов и в первом романе Юрия Андруховича *Рекреації*, в котором четыре поэта едут в Чортополь на праздник Воскресающего Духа. Один из них, бессмертный поэт Юрко Немирич (т. е. тот, кто не умрет), смертельно болен. Когда к нему обращаются в традиционной для украинского языка звательной форме слова «господин», т. е. называют его «пане Немирич», Юрко шутит: *Я не Ненемирич, я – Немирич*.²⁹ Тройное отрицание восстанавливает исходное значение бессмертия фамилии и аннулирует утверждение двойного отрицания. Таким образом Юрко Немирич настойчиво подчеркивает свое бессмертие. Вместе с тем именно его образ в романе связан с разнообразными атрибутами смерти. Вот несколько примеров:

1. В разговоре об одном уже умершем поэте Немирич говорит: *...в певному розумінні поет Микола Нагнибіда вічно живий і всюдишущий...*,³⁰
2. Во время перехода из пивного бара в ресторан под землей Мартофляк вспоминает Немирича, и думает о нем так: *...і тебе, Юрко Немирич, що вмираєш повсякдень у цьому дурнуватому світі, а всі думають, що ти лише вимахуєшся, ви славні, великі хлопці, я віддам усе золото земне за один-єдиний рядок будь-кого з вас...*,³¹
3. После того, как Юрко произнес тост в присутствии короля рекета Пети, Хомский предупреждает товарища: *Це твоя лебедина пісня, старий*.³²
4. А когда Немирич подарил том своих стихов Пете, Мартофляк спросил: *Ігорку, як ти гадаєш, хто з них більше нежилець на цьому світі – Хома чи Немирич? – Гадаю, що я, – відповів за Білінкевича Немирич*.³³
5. В вилле с грифонами, куда попадает Юрко Немирич ночью во время праздника Воскресающего Духа, играют в карты не на жизнь, а на смерть. Тут есть все: и *мертовна блідість облич*,³⁴ и *потойбічний погляд дель Кампо*,³⁵ и чекали нового *приреченого*,³⁶ и фінальний

²⁸ М. Фасмер. *Этимологический словарь русского языка*. т. 3. М., 1987. 520.

²⁹ Ю. Андрухович. *Рекреації*. 33, 70.

³⁰ Там же. 33.

³¹ Там же. 42.

³² Там же. 48.

³³ Там же. 49.

³⁴ Там же. 73.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

*траурний супровід музики Генделя, и стол накрытий чорною скатертиною,*³⁷ со свечкой, а также одетый в монашескую рясу и епископскую митру наоборот пан Попель – т. е. атрибуты жертвоприношения и смерти.

Роман *Переверзія* починається з того, що в Венеції таємниче зникає український поет и культуролог Станіслав Перфецький. И читатель узнает о том, что: *Він чудово знав безліч мов – англійську, німецьку. Він мав безліч облич і безліч імен. У колах новітньої богемної спільноти його кликало не тільки Перфецький. Йона Риб, Карп Любанський, Сом Рахманський, Перчило, Сильний Перець, Антипод, Бімбер Бібамус, П'єр Долинський, Камаль Манхмаль, Йоган Коган, а ще – Глюк, Блюм, Врубль і Штрудль [...] І це – далеко не повний перелік.*³⁸

Все имена Стаса имеют определенную этимологию и связаны с различными этапами его пути в Венецию. Рассмотрим некоторые из них. После Перемышля Перфецький прибуває в Краков: *Перфецький, він же Йона Риб, почувся як риба у воді.*³⁹ Прочитав две лекции в Ягеллонском университете, он решил еще немного пожить в Кракове, заручился поддержкой каких-то хулиганов и криминогенов, вакханализовал и назвал эту акцию *Татарин у місті. Сцени з історії Кракова*. Результатом были четыре разбитые витрины, стихийные драки, чтение цитат из произведения Шевченко у памятника Мицкевичу и *...ціла фіра порожніх пляшок з-під ялівцівки, горіхівки, перціавки, циринівки, шафранівки, пива «Окоцім» та інших слов'янських напоїв, якими Перфецький, він же Бімбер Бібамус, заливав себе і своїх безіменних приятелів.*⁴⁰ Имя Бимбер Бибамус, шутливо пародирующее имя ученого, можно было бы перевести с польско-латинского языка, если бы такой язык существовал, на русский следующим образом: Самогонку Пьем. Так как «bimber» по-польски – это изготавливаемый кустарным способом спиртной напиток, а «bibamus» – это первое лицо множественного числа настоящего времени латинского глагола «bibere», т. е. «пить».

Для юмора писателя характерно то, что одно из самых элегантных, красиво звучащих, аристократических имен из всех перечисленных – П'єр Долинський – образовано от польского глагола «pierdolić», обозначающего нецензурный вариант выражения «вступать в половые отношения». Имя является дополнением и иллюстрацией к тому, что в Вене Стас устроился танцором в полулегальный стриптизклуб, где *витинав складні еротичні фігури для задоволення старших пань, постійних відвідувачок.*⁴¹

³⁷ Там же.

³⁸ Ю. Андрухович. *Переверзія*. 10.

³⁹ Там же. 15.

⁴⁰ Там же. 16.

⁴¹ Там же. 17.

А что касается дальнейшего анализа значений и расшифровки имен персонажей в романах Юрия Андруховича, остается лишь повторить фразу из цитаты: *І це – далеко не повний перелік.*⁴²

⁴² Там же. 10.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Ferincz István egyetemi docens, intézetvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 200, munkaszám: 17/2007.